

# Musica sacra

PROPERTY OF  
*University of  
Michigan  
Libraries*  
1817  
  
STELLVELD PURCHASE 1954

32722

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

---

## Monatschrift

für

**Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.**

---

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

---

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XLII. Jahrgang.

Mit 12 Musikbeilagen.

---

Regensburg, Rom, New York und Cincinnati.  
Druck und Verlag von Friedrich Pustet.  
1909.

Wash  
ML  
E  
• M75

v 42-

# Inhaltsübersicht

vom 42. Jahrgang 1909 der Musica sacra.

## I. Abhandlungen, Aufsätze, Leitartikel.

Gott zum Gruß im neuen Jahr! (Von F. X. H.) S. 1. — † Schloßarchivar P. Edmund Langer. (Von Franz Moißl.) S. 5. — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen:\*) S. 10, 19, 30, 47, 65, 125. — Vom Bücher- und Musikalienmarkte:\*) S. 32, 59, 77, 136, 150. — Organaria: I. Literatur:\*) S. 33, 61, 102, 141; II. Orgeldispositionen, neue Orgeln: In Ossegg. S. 24; in Dillingen a. d. und in Landshut. S. 103; in Metten. S. 143. — Zur Gymnastik der Stimme. (Von A. Fröhlich.) S. 13. — Kirchenmusikschule Regensburg: Beginn des 35. Kurses. S. 21; Schluß des 35. Kurses. S. 98; Einladung zum 36. Kurs, Haus- und Schulordnung. S. 99; Pängtausaufzug nach Landshut—Seligenthal. S. 124; Überschreitung der programmmäßigen Schülerzahl. S. 140. — Aufführung des Riedelvereins in Leipzig. (Von Dr. Hugo Löbmann.) S. 22. — Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage. (Von Joh. Hatzfeld.) S. 25, 37. — Choral und Choralangaben. (Von P. Krutschek und F. X. H.) S. 53. — Haydn-Zentenarfeier in Wien. S. 62; und Nachklänge. (Von Franz Moißl.) S. 87 und 93. — Konzert im Pensionat „Stella Matutina“ in Feldkirch. S. 62. — 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau: Plaudereien über die Feststadt. S. 70, 79; Bildung der Ausschüsse. S. 76; Programm. S. 90; Predigt. S. 110; Stimmen der Presse. S. 114, 128. — Aus fernem Landen. S. 72. — Chor des Bischöflichen Knabenseminars „Kollegium Petrinum“ Urfahr-Linz, Oberösterreich. (Von F. X. Bubendorfer.) S. 100. — Zur Musikbeilage. (Von F. X. H.) S. 104 und 109.

## II. Im Lesezimmer.

Mehr Musikpflege in der Schule. (Aus Türmer.) S. 8. — Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witts. (Von Dr. Karl Weinmann.) S. 17.

## III. Liturgica.

*Sanctus—Benedictus!* (Von Dr. Andreas Schmid.) S. 2. — Die Litanen zu Ehren des heiligen Joseph. S. 69. — Ist nunmehr das *Benedictus* vor der Wandlung zu singen? (Von L. Bonvin.) S. 97. — Predigt des H. H. Kapzinerpaters Johann Gabriel Scheibenzuber aus München bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zu Passau. S. 110.

## IV. Aus Archiven und Bibliotheken.

Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. I. Historischer Sinn. — Tradition. S. 3 und 15. — II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes. Wesen des Rhythmus. S. 34 und 41; (Corrigenda.

\*) Die Kompositionen und Werke, welche in den mit \* bezeichneten Abteilungen besprochen wurden, sind in eigenem Sachregister pag. IV—VIII kurs aufgeführt.

S. 64.) — Angewandter „Mensuralismus“: Prüfung der Einwände gegen denselben. S. 81; (Corrigenda. S. 124.) — III. Dom Pothiers Begriff vom Rhythmus. — Werden wir uns je verstehen und einigen können? Vortragsregeln. S. 120 und 133; (Corrigenda. S. 152.) — IV. Choralmelodie, die Dienerin des Textes? — „Der rhythmische Akzent ist Dehnung?“ — „*Gettare la presente edizione vaticana tra la carta straccia?*“ — Ergänzungsfaktum betreffs der Tradition seit dem 12. Jahrhundert. S. 144. (Sämtliche Artikel von L. Bonvin.) — Hiczu: Beilage der Redaktion zu Nr. 11, S. I—VIII. — Die Orgel in der kath. Pfarrkirche zu Prinkenuau. S. 112.

## V. Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

Aufführungen: a) kirchenmusikalische: Freiburg i. B. (5. st. Messe von Sychra). S. 92; Landshut—Seligenthal. S. 124; Mainburg (Primiz). S. 92; Ossegg (Orgelweihe). S. 24; Pilsen. S. 123; Urfahr-Linz (Jahresprogramm). S. 100; Altötting, Graz, Assisi, Padova, Bamberg (Charwochenprogramm). S. 57 und 58; b. religiöse und weltliche: Crefeld (Oratorium „Paulus“). S. 107; Deggendorf (Cäcilienfeier). S. 12; Feldkirch. S. 62; Gleiwitz (Tinals „Franziskus“). S. 75; Konstanz (Jubiläum des Cäcilienvereins). S. 24; Leipzig (Riedelverein). S. 22. — Dank der Redaktion. S. 36 und Bitte um Nachricht. S. 140. — Illes Akkordtabelle. S. 76. Inhaltsübersicht des Cäcilienvereins in jeder Nummer; Jubiläen: Neuerscheinungen zum Gedächtnis von F. Mendelssohn-Bartholdy, Gg. F. Händel, J. Haydn bei Chr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. S. 12; Noch ein Jubiläum (J. G. Albrechtsberger). S. 76. — Kaiserpreisungen in Amerika. S. 24; Kunstfragen. S. 65. — Offene Korrespondenz. S. 140; *Offertorium in Solemnitate Resurrectionis Domini* von P. Habets für vier Männerstimmen. S. 51. — Personalnachrichten (Anerkennungen, Auszeichnungen): 50jähriges Priesterjubiläum von Dom Pothier. S. 36; 40jähriges Jubiläum Johann Diebolds. S. 107; Päpstliches Handschreiben an Joh. Plag. S. 64; Rücktritt des Musikdirektors Ant. Förster in Laibach. S. 108; 70. Geburtstag von J. G. Ed. Stehle. S. 36; Auszeichnung F. Dresslers. S. 12; Hugo Riemann-Feier. S. 91; Pilsen, Versammlung des Cyrillusvereins. S. 151. — Todesfälle: † P. Edmund Langer. S. 5; † F. A. Gevaert und „Aus dem Testamente Gevaerts“. S. 24; † G. A. Oesch. S. 24; † Sossou, Kanonikus. S. 36; † Jos. Perosi. S. 36; † Beltjens. S. 152. — Umfrage von P. Coelestin Vivell in Seckau. S. 12. — Vom Lande (Diözese Augsburg). S. 106.

## VI. Musikbeilagen.

Beilage 1—8, bestehend aus der *Missä XIV* für vierstimmigen gemischten Chor und Orgelbegleitung, Op. 48, von Bruno Stein. S. 76; Beilage 9—12, enthaltend 75 Falsbordoni, 4- und 5st. von Orpheo Vecchi. S. 108.

## Ortsnamen - Register.

- Aachen** 22.  
 Altötting 57.  
 Arezzo 55, 74.  
 Assisi 57.  
**Augsburg** 106, 114, 119.  
**Aussig** 12, 24, 152.
- Bamberg** 58.  
 Basel-Solothurn 22.  
 Batavia 73, 74.  
 Berlin 14, 38, 91, 96.  
 Bern 96.  
 Bernau 119.  
 Beuron 62.  
 Bielefeld 91.  
 Breslau 22, 75, 113, 119,  
 120.  
 Brieg 24.  
 Brixen 22, 119, 132.  
 Bromberg 91.  
 Brüssel 24, 36.  
**Buffalo** 5, 17, 36, 47, 87,  
 98, 123, 136, 150.  
**Buitenzorg** 72—74.
- Cadix** 63.  
 Cambridge 96.  
 Chile 72, 73.  
 Cöln 114.  
 Crefeld 107, 108.
- Deggendorf** 12, 97.  
 Dijon 55.  
 Dillingen a. D. 103.  
 Dresden 120.  
 Düsseldorf 24, 64.
- Ebenhofen** 103.  
 Edinburg 91.  
 Eichstätt 87, 97, 119,  
 132.  
 Eisenstadt 62, 95, 96.  
 Ermland 119.
- Feldkirch** 62—64.  
 Florenz 91.  
 Frauenfeld 132.  
 Freiburg i. B. 92, 107, 119.  
 Freiburg i. Sch. 62, 96.  
 Freistadt 114.  
 Freudenhain-Passau 115.
- Gallen St.** 36, 55, 121,  
 122.  
 Gleichenberg 7.  
 Gleiwitz 75.  
 Glogau 92, 112, 113.  
 Gnosen 22.  
 Goch a. Rh. 22.  
 Görz 108.  
 Graslitz 7.  
 Graz 18, 57, 96, 104, 119.  
 Grenoble 97.  
 Großmehlra 91.
- Hacklberg-Passau** 115.  
 Hals b. Passau 72.  
 Hamburg 91.  
 Hamm 104.  
 Haynau 113, 114.  
 Heidelberg 96.  
 Heinrichsgrün 7.  
 Helsingfors 96.  
 Hertigswalde 113.  
 Herzogenbusch 22.  
 Hettstatt 96.  
 Homburg 117, 119.
- Innstadt-Passau** 71, 115.
- Jungbunzlau** 92.
- Karlsbad** 7.  
 Kiel 107.  
 Klein-Oschersleben 25, 37.  
 Kopenhagen 96.  
 Klosterneuburg 76.  
 Komotau 7.  
 Konstanz 24.  
 Kotzenau 113.
- Laibach** 108.  
 Landshut 103, 104, 124.  
 La Serena (Chile) 73.  
 Lauingen 103.  
 Lecce (Apulien) 22.  
 Leipzig 22, 75, 91, 96.  
 Leitmeritz 22, 119.  
 Lemberg 22.  
 Leuck-Stadt 24.  
 Liegnitz 113, 114.  
 Limburg 119.  
 Linz 18, 22, 72, 100, 102.  
 Löschen 113.
- London** 63, 91, 94, 96, 97.  
 Ludwigsburg 73.
- Mailand** 104.  
 Mainburg 92.  
 Mariahilf-Passau 71.  
 Maria Taferl 76.  
 Maynooth 96.  
 Melk 76.  
 Metz 117, 119.  
 Montecassino 96.  
 Moskau 75.  
 München 3, 96, 110, 119,  
 140.  
 Münster i. W. 22, 119.
- Namur** 36.  
 Neukirchen b. Eger 7.  
 New York 24.  
 Niederaltaich 71, 115.  
 Niederhaus-Passau 128.  
 St. Nikola-Passau 114.  
 Nonnengut-Passau 128.
- Oberhaus-Passau** 71, 72,  
 115, 120.  
 Oberwallis 24.  
 Oppeln 75.  
 Osabrück 22.  
 Ossegg 24.
- Paderborn** 96, 97, 119,  
 120, 132, 133.  
 Padova 58.  
 Paris 14, 95, 96.  
 Parma 96.  
 Passau 54, 63, 70—72,  
 76, 79—81, 87, 106,  
 107, 110, 114—119,  
 128—133, 140.  
 Pilsen 123, 124, 151.  
 Plattling 114.  
 St. Pölten 117, 119.  
 Prag 7, 22, 119, 151.  
 Preßburg 96.  
 Prinkenau 112—114.
- Raab** 76.  
 Regensburg 7, 18, 21, 22,  
 24, 54, 56, 62, 73, 90,  
 96—99, 110, 115—120,  
 124, 129—133, 140.
- Reichenberg i. Böhmen** 8,  
 97.  
 Reims-Cambrai 55.  
 Reuttenberg 98.  
 Roermond 152.  
 Rom 36, 54, 64, 91, 96,  
 98, 104.  
 Rottenburg 119.
- Sagan** 114.  
 Salzburg 94, 95.  
 Santiago 73.  
 Schlackenwerth 7.  
 Schwabenstadt 119.  
 Seckau 12, 62, 96.  
 Seligenthal-Landshut 124.  
 Semarang 73, 74.  
 Siebenbürgen 22.  
 Sitten 119.  
 Soerabaya 73, 74.  
 Solesmes 5, 55, 121.  
 Sonderhausen 91.  
 Speyer 117, 119.  
 Sprottau 113, 119.  
 Steinhausen 36.  
 Straßburg 56, 96, 117, 119.  
 Stuttgart 140.
- Tetschen** 6, 7.  
 Thommendorf 113.  
 Tiraspol 22.  
 Tortona 36.  
 Trient 22, 119.  
 Trier 119, 140.  
 Tübingen 91.
- Urfahr-Linz** 100, 102.
- Valparaiso** 73.  
 Venedig 7.  
 Vitoria (Spanien) 22.
- Waldau** 113.  
 Washington 96.  
 Weipert 6.  
 Weltevreten 74.  
 Wien 7, 18, 62, 87—97,  
 108, 130.  
 Wiesbaden 91.  
 Würzburg 119.
- Zengg** 108.  
 Zermatt 24.

## Alphabetisches und Sachregister

der im 42. Jahrgang (1909) der Mus. s. angezeigten und besprochenen  
Kompositionen und Werke.

### I. Messen.

Bäuerle, H., siehe Palestrina.  
 Bottiglieri, Ed., Op. 50. 2 Mst. u. O. S. 47.  
 Deschermeier, Jos., Op. 64. 2 Oberst. u. O. (Harm.) S. 47.  
 Diebold, Joh., Op. 104. 4 gem. St. S. 47.  
 Donini, Agostino. Festmesse. 4 gem. St. m. Org. S. 11.  
 Ebner, Ludw., Op. 45. 2 gl. St. m. O. (2. Aufl.) S. 66.  
 Eisenheimer, Dr. M. J. *M. B. M. V.* 4 gem. St. u. O. S. 19.  
 Goicoëchia, Vinz. *M. B. M. V.* 3 Mst. m. O. S. 126.  
 Haller, M., Op. 6a. 4 Mst. u. O. (4 Pos.) (5. Aufl.) S. 66.  
 — — Op. 7a. 2 gl. St. m. O. (33. Aufl.) S. 47.  
 — — Op. 8a. 2 gl. St. m. O. (14. Aufl.) S. 20.  
 — — Op. 23. 2 gl. St. m. O. (6. Aufl.) S. 126.  
 — — Op. 101. 2 Ober- u. 4 Mst. S. 67.  
 — — Op. 102. 2 Oberst. u. O. S. 126.  
 Hegmann, C., Op. 6. 4 gem. St. (u. *Tantum ergo*), 5 gem. St., Ten. S. 47.  
 Hohn, W., Op. 7. Alt u. 3 Mst. S. 67.  
 Kagerer, Chr. B., siehe Mitterer.  
 Kaspar, B. *M. in Dominicis Adventus et Quadragesimae.* 4 gem. St. S. 126.  
 Keldorfer, Viktor, Op. 60. 4 gem. St. m. O. u. Orch. S. 20.  
 Kimovec, Franz. 4 gem. St. m. O. S. 20.  
 Kofler, Georg, *M. Ave Jesu.* 4 gem. St. S. 126.  
 Lobmiller, Theodor. *M. in D.* 4 Mst. u. O. S. 20.  
 Meurer, J. G., Op. 57. 4 gem. St. m. O. u. Orch. S. 21.  
 — — Op. 59. 4 gem. St. u. O. S. 30.  
 — — Op. 61. 1st. u. O. S. 68.  
 Mitterer, Ign. (Kagerer). Orgelstimme zur Festmesse, Op. 150. S. 68.  
 Mitterer, Ign., Op. 18b. 4 gem. St. m. O. (2. Aufl.) S. 127.  
 Moortgat, A. *Recitatio textus liturgici in M. solemniter comitante Organo.* S. 48.  
 Müller, Anton, Op. 3. Alt u. 2 Mst. m. O. S. 21.  
 Müller, Joh., Op. 8. 4 gem. St. S. 30.  
 Müller, Otto. Leichte Messe. 4 Mst. m. od. ohne O. S. 48.  
 Nekes, Fr. Op. 50. 4 Mst. S. 68.  
 Palestrina (Bäuerle, H.). 3 Messen. 5 gem. St. (Ten.) S. 31.  
 Plag, J., Op. 56. 4 Mst. m. O. S. 68.  
 Ponten, Ant., Op. 25. 4 gem. St. S. 32.  
 — — Op. 26. 2 Männerst. m. O. S. 127.

Schäfer, M. J., Op. 4. 4 Mst. S. 48.  
 Scheel, J. N., Op. 11. 4 gem. St. S. 48.  
 — — Op. 15. 4 Mst. S. 48.  
 Scheel, Jos., Op. 6. 2 Oberst. m. O. S. 49.  
 Schiffels, J., Op. 9. 4 Mst. (2. Aufl.) S. 68.  
 Schweitzer, Joh., Op. 26. 2 Oberst. (4 gem. St.) u. O. (8. Aufl.) S. 49.  
 Scorra, Adolf, Op. 3. 4 gem. St. S. 49.  
 — — Op. 6. 4 Mst. S. 127.  
 Singenberger, J. Cäcilienmesse, 4 gem. St. m. O. (4. Aufl.) S. 49.  
 — — Messe zu Ehren der heil. Familie: a) 3 Mst. m. O. (3. Aufl.); b) 4 gem. St. m. O. (2. Aufl.) S. 127.  
 Stehle, J. G. Ed. Preismesse. 2 Oberst. od. 4 gem. St. m. O. (19. Aufl.) S. 128.  
 Surzynski, Dr. Jos., Op. 26. 4 gem. St. S. 49.  
 Tassi, T., Op. 12. 1st. m. O. (H.) S. 49.  
 Veith, J. J., Op. 15. 2 gem. St. u. O. S. 50.  
 Vranken, P. J. Jos., Op. 36. Soprn., Ten., Baß u. O. S. 49.  
 Wessel, Ed., Op. 4. 5 gem. St. (Bar.) S. 50.  
 Wiltberger, Aug., Op. 132. 2 Mst. u. O. S. 128.  
 Zoller, Gg., Op. 67. 2 Oberst. u. O. S. 51.

### 2. Requiem.

Allmendinger, K., Op. 7. 4 gem. St. (2. Aufl.) S. 10.  
 Bäuerle, H., siehe Palestrina.  
 Balena van, J. G., Op. 4b. 4 Mst. m. O. S. 10.  
 Bonvin, L., Op. 90. Resp. u. *Libera* nach der Vatikanischen Ausgabe mit musikalischem Rhythmus u. Orgelbegleitung. S. 10.  
 Diebold, Joh., Op. 37. 1st. u. O. (Neubearbeitung) S. 11.  
 Goller, V., Op. 64. 1st. u. O. (H.) S. 19.  
 Haller, M. Zweites Supplement zu Op. 9. *Dies irac.* 2 gl. St. u. O. S. 66.  
 — — Op. 9. 2 gl. St. m. O. (10. Aufl.) S. 126.  
 Palestrina (Bäuerle). *Requiem*, 5 gem. St. (Ten.) S. 31.  
 Witt, F. X., Op. 35b. 1st. m. O. (2. Aufl.) S. 51.  
 Zieglermeier, Martin, Op. 2. Vier *Libera*, 4 gem. St. m. O. S. 128.

### 3. Latein. Motetten, Gradual., Offert. etc.

Amatucci, Paul. Die wechselnden Gesänge für die 3. Weihnachtsmesse und für den Neujahrstag. 1st. m. O. S. 10.



Bas, Jul., siehe Frescobaldi.  
 Bonvin, L., Op. 86. 7 Festoffertorien und 2 Fastengesänge. 4 gem. St. S. 80.  
**Cantica sacra.** Von Hauber-Ett-Witt-Mayer (6. Aufl.). S. 20.  
 Deschermeier, Jos., Op. 34. Nr. 5, *Ecce sacerdos* 4 gem. St. m. O. S. 47.  
 Elseheimer, Dr. M. J. *Terra tremuit*. 6 gem. St. (4 Ober- u. 2 Mst.). S. 19.  
 — *Haec dies* (Grad.). 4 gem. St. m. O. S. 19.  
 Ett, C., siehe *Cantica sacra*.  
 Frescobaldi, H. (Bas). Zwei Motetten. 3 gem. St. u. O. S. 19.  
 Haller, M., Op. 18. Zehn Motetten. 2 gl. St. u. O. (4. Aufl.). S. 20.  
 Hauber, M. J., siehe *Cantica sacra*.  
 Lipp, Alban. Zwölf Offertorien. (2. Heft) und zehn Offertorien (3. Heft). 2 Oberst. m. O. S. 48.  
 Mayer, F. X. *Stabat mater*. 5 gem. St. (Baß). S. 67.  
 Mayer, Mich., siehe *Cantica Sacra*.  
 Pagella, J. *Tertia Anthologia vocalis*. 63 Gesänge. Alt u. 3 Mst. S. 30.  
 Polleri, G. B. *Tota pulchra es*. Alt und 2 Mst. m. O. (H). S. 31.  
 Rampis, Pankratius. *Ecce sacerdos*. 4 gem. St. m. O. S. 48.  
 Schmidlin, August und Georg. *Jubileus Deo*. 60 Motetten, Alt u. 2—4 Mst. S. 68.  
 Singenberger, Joh. *Oremus pro Pontifice nostro*. 2 Oberst. (4 gem. St.) m. O. S. 49.  
 Weirich, August. Introiten u. Communion. 3 Hefte. 4 gem. St. m. O. S. 50.  
 Wiltberger, Aug., Op. 128. *Angelus Domini*. Solo u. 3 Oberst. m. O. S. 50.  
 Witt, Fr., siehe *Cantica sacra*.

#### 4. Latein. Hymnen, Psalmen, Litaneien etc.

Auctor ign. Psalm *Miserere* und *Canticum Benedictus*. S. 125.  
 Bentivoglio, Julius. Hymnus: *Jesu, Redemptor omnium*. 3 Mst. u. O. S. 10.  
 Braun, P. Alf. Herz Jesu-Litanei u. Motett. 4 gem. St. m. O. S. 66.  
 Calegari, *Tantum ergo*, Op. 248. 1- od. 2st. m. Org. S. 11.  
 Furmanik, J. Matutinen für das Weihnachtsfest und für den Ostersonntag. 4 m. u. 4 g. S. 125.  
 Haberl, siehe Vecchi.  
 Haller, M., Op. 50. 12 euchar. Gesänge. 2 gl. St. m. O. (9. Aufl.). S. 66.  
 — Op. 77. Herz Jesu-Litanei. 2 gl. St. m. O. (2. Aufl.). S. 66.  
 — Op. 100. Lauret. Litanei. 4 Mst. m. O. S. 20.  
 — Op. 103. *Cantus in hon. S. Josephi*. 2 u. 3 gl. St. u. O. S. 126.  
 Hegmann, C. In Op. 6. *Tantum ergo*. 5 gem. St. (Ten.). S. 47.  
 Koenen, Friedr., Op. 20a. Lauret. Litanei. 4 Oberst. S. 30.  
 — Op. 25a. Lauret. Litanei. 4 Mst. (3. Aufl.). S. 67.  
 Niesser, Jos. Drei Votivvespern. 4 gem. St. S. 21.  
 Otáño, N., S. J. Zwei *Tantum ergo*. 4 gem. St. m. O. S. 31.

Pfeiffer, Theod., *Regina coeli*. 4 gem. St. m. O. S. 48.  
 Scheel, Joh. N., Op. 14. Acht *Pange lingua*. 4 Mst. S. 49.  
 Schmidt, Dr. Fr. *Te Deum*. 3 Oberst. S. 127.  
 Valdes, Jul., Op. 8. *Salve Regina*. 2 Mst. m. O. u. *Ave admirabile Cor Jesu*. Sopr. u. 2 Mst. m. O. S. 69.  
 Vecchi, Orpheo (Haberl). 75 Falsibordonai. 4 u. 5 gem. St. S. 104.  
 Witt, Fr. X., Op. 10a. *Te Deum*. 4 gem. St. m. O. u. 4 Tromb. ad lib. (6. Aufl.). S. 69.  
 — Op. 13b. Namen Jesu-Litanei. 2 gl. St. (4 gem. St.) m. O. (3. Aufl.). S. 69.  
 Zieglmeier, Martin, Op. 1. Sechs *Veni Creator*. 4 gem. St. m. O. S. 128.

#### 5. Mehrstimmige deutsche Kirchengesänge und Volksgesangbücher.

Diebold, Joh., Op. 83. Zehn Marienlieder. 2 gl. St. m. O. od. 4 gem. St. S. 59.  
 Haller, M., Op. 32. Mariengarten. 34 Marienlieder. 1-, 2- oder 3st. m. O. od. H. (14. Aufl.). S. 151.  
 — Op. 66a. Liederkranz. 15 Herz Jesu-Lieder. 1-, 2- u. 3 Oberst. m. O. od. H. (4. Aufl.). S. 151.  
 Hohn, W., Op. 2. Vier Marienlieder u. *Tantum ergo*. 2 Oberst. m. O. S. 59.  
 Nokes, Franz, Op. 49. Gelöbnis. 4 Mst. (u. 8st. Blechmusik). S. 32 u. 59.  
 Olmeda, Frederico. *Coleccion de Canciones populares sagradas*. S. 32.  
 Piel, Pet., Op. 80b. Liederrosenkranz zu Ehren des heil. Antonius, und Op. 97a zu Ehren des heil. Franz Seraph. 1st. m. O. (H). S. 33 u. 59.  
 Seitz, Friedr., Op. 10. Die Passion. Oratorium. Soli, Chor u. Orch. S. 33 u. 60.  
 Unger, R., Op. 28. Zwei Trauergesänge. 4 Mst. S. 60.  
 Verheyen, J., Op. 9. Seele Christi, heilige mich! 3 Frst. u. O. (H.). S. 33 u. 60.

#### 6. Orgel- und Harmoniumkompositionen.

Birkedal-Barfod, L. Orgelalbum. S. 143.  
 Bossi, C. Ad., Op. 33. Zehn Stücke für Harm. (od. O.). S. 33 u. 61.  
 Dethier, M. Gaston. Zwei Konzertstücke für O. S. 102.  
 Erb, M. J., Op. 75. Zwölf Nachspiele für O. S. 33 u. 61.  
 Gruber, Jos., Op. 188. Sechs Präludien für O. und — Op. 189. Zehn Weihnachtspräludien. S. 33 u. 61.  
 — Op. 190. Sechs Trauerpräludien. S. 141.  
 — Op. 189. Sechs feierliche Orgelstücke. S. 141.  
 — Op. 193. Sechs Postludien über *Ite missa est*. S. 141.  
 — Praktisches Handbuch für Organisten. 2. Bd. (2. Aufl.). S. 102.  
 Haas, Joseph, Op. 25. Suite für Orgel. S. 143.  
 Karg-Elert, Sigfried, Op. 37. Entrata für O. S. 143.  
 — Op. 48. *Sanctus* für O. u. Violine. S. 1.  
 — Op. 65. Choralimprovisationen für O. Heft 3. S. 143.  
 Krygell, Joh. Adam, Op. 31. Legende für Violine u. O. S. 143.

- Mathias, Dr. F. X.**, Orgelbegleitung zum *Commune Sanctorum*. S. 141.  
**Mathison-Hansen, Friedr.** *Passacaglia* für O. S. 103.  
**Mayerhofer, P. Isidor.** Übungen zur Pedal-Applikatur für O. S. 141.  
**Monar, Op. 15.** 68 Festvorspiele für O. S. 142.  
 — — Op. 32. Sonate für O. S. 33 u. 61.  
 — — Op. 39. Variationen für O. S. 142.  
 — — Op. 40. *Alleluja*. Tonstücke für O. S. 142.  
 — — Op. 41. *Lauda Sion*. Toccata für O. S. 142.  
 — — Op. 42. Phantasie für O. S. 142.  
**Romano, Elisabeth.** Fünf Präludien für O. od. Harm. S. 142.  
**Roth, Hermann.** Präludium, Chaconne u. Doppelfuge für O. S. 143.  
**Schlichting, Wilh., Op. 25.** Fünf Feststücke für O. S. 142.  
**Schwarz, Anton, Op. 23.** 160 Originalkompositionen für O. S. 103.  
**Sjörgen, Emil, Op. 49.** Präludium u. Fuge für O. S. 143.  
**Terrabugio, Gius., Op. 106.** Fuge für O. S. 103.  
**Weil, Ang., Op. 2.** Neunzig Vor- und Nachspiele für O. S. 142.  
**Wick, Bruno, Op. 1.** Drei Tonstücke für O. od. Harm. S. 143.

### 7. Theoret., ästhet., geschichtl. Werke.

- Adler, Dr. Guido.** Festeze zur Haydn-Zentenarfeier in Wien. S. 136.  
**Burkert, Otto-Kothe-Forchhammer.** Führer durch die Orgelliteratur. S. 33 u. 77.  
**Drinkwelder, Otto.** Praktische Winke zur Einführung der neuen Choralbücher. S. 136.  
**Ernst, Paul,** siehe Wiedermann.  
**Felini, Richard-Weinmann Karl.** *Storia della Musica sacra*. S. 34.  
 Forchhammer, siehe Burkert.  
**Gabl, J.** Der Chorsänger. Eine Gesanglehre mit Übungen. S. 136.  
 Gauß, siehe Möhler.  
**Haller, M.** *Vade mecum* für den Gesangunterricht (12. Aufl.). S. 151.  
**Hartmann Ulrich,** siehe Schmidt, Dr. Heinrich.  
**Heemstede van, Leo-Paul Alberdingk.** Ein Lebensbild. S. 137.  
**Hesse, Max.** Deutscher Musikerkalender für 1910. S. 137.  
**Kepler, von, Dr. Paul Wilhelm.** Mehr Freude. Betrachtungen. S. 137.  
 Kothe, siehe Burkert u. Procházka.  
**Kataloge:** Baer, Breitkopf & Härtel. Liepmannsohn, Pustet, Schmidt, Schwann, Steinmeyer. S. 140.  
**Kirchenmusikalisches Jahrbuch,** siehe Weinmann.  
**König, Anton.** Geschichte des Liederkranzes Oberndorf a. N. S. 38 u. 77.  
 Kothe, siehe Burkert, sowie Procházka.  
**Kugler, Karl.** 100 Übungen zur Einführung in den zweistimmigen Gesang. (2. Aufl.). S. 137.  
**Löbmann, Hugo.** Die Gesangbildungslehre. Inaugural-Dissertation. S. 137.  
**Mark, David.** Leitfaden zum Gesangunterricht. S. 33 u. 77.

- Möhler, Dr. A.-Gauß, O.** Kompendium der kath. Kirchenmusik. S. 33 u. 77.  
 Monatschrift für Schulgesang, siehe Wiedermann.  
 Musikerkalender, siehe Hesse.  
 Niederheitmann, Fr., siehe Vogel.  
**Patin, Wilhelm August.** Niceta als Schriftsteller und Theologe. Inaugural-Dissertation. S. 138.  
**Procházka, Rudolf,** von-Kothe, Bernhard. Musikgeschichte. S. 33 u. 78.  
**Riemann-Festschrift.** S. 138.  
**Riemann, Hugo.** Musiklexikon. (7. Aufl.). Heft 2—8, 14—28 (Schlußheft). S. 34, 78 u. 138.  
**Rieseemann, von, Oskar.** Die Notation des alt-russischen Kirchengesanges. S. 138.  
**Rodenkirchen, Joh.** Weiterbildung der Choralnotation. S. 34 u. 78.  
**Schefold.** Enquête über die Besoldungsverhältnisse der katholischen Organisten, Chorregenten und Sänger in der Diözese St. Gallen. S. 138.  
**Schmidt, Dr. Heinrich und Hartmann Ulrich.** Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen. S. 139.  
**Schmitz, Dr. Eugen.** Richard Wagner. S. 139.  
**Schott, P. Anselm.** Das Meßbuch der hl. Kirche. (12. Aufl.). S. 34 u. 78.  
**Schwartz, Rudolf.** Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908. S. 139.  
**Seyboth, Leonard.** Geschichtlicher Rückblick auf die Tätigkeit des Regensburger Liederkranzes. S. 34 u. 78.  
**Stegger, Anton.** Dr. Witt, ein unsterblicher Held. S. 34 u. 78.  
**Storck, Dr. Karl.** Geschichte der Musik. (2. Aufl.). 1.—7. Lieferung. S. 139.  
**Vogel, Dr. Emil-Niederheitmann, Friedrich.** Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente. S. 33 u. 78.  
**Wagner, Dr. Peter.** Elemente des gregorianischen Gesanges. S. 34 u. 79.  
**Weinmann, Dr. Karl.** Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 22. Jahrgang. S. 34 u. 79.  
 — — siehe Felini.  
 Wiedermann, Fr.-Ernst Paul. Monatschrift für Schulgesang. S. 34 u. 140.

### 8. Kompositionen für Schule, Haus, Konzert etc.

- Attenhofer, Karl, Op. 142.** Weihnachtslied. a) 4 Mt. b) 4 gem. St. S. 32 u. 59.  
**Bauckner, Arthur.** Fünf Männerchöre. S. 32 u. 60.  
**Beethoven, L. van,** siehe Giordano.  
 Beliebte Chorgesänge, siehe Pillaud.  
 Beliebte Männerchöre, siehe Pillaud u. Schwarz.  
**Burger, Max.** Zwei Bearbeitungen von Mozartchen Ouvertüren für Streichorchester, Klavier u. Orgel oder Harmonium. S. 61.  
**Damm, Gustav-Schneider, Bernhard.** Liederbuch für Schulen. (28. Aufl.). S. 32 u. 60.  
**Fenn, Ferdinand.** Wiegenlied der hl. Maria. 1st. mit Klav. S. 32 u. 59.  
**Gerok, Karl-Streiter, Lambert.** Papstymne. 1st. mit Klav. S. 32 u. 59.  
**Giordano, Umberto.** Drei Meister-Ouvertüren. Partiturausgabe. S. 32 u. 61.  
**Gößler, Wilhelm, Op. 18.** Lied für vierst. Männerchor. S. 32 u. 60.  
**Gulbins, Max, Op. 53.** Drei biblische Weihnachtsbilder, für Violinchor, Orgel (Harm.) u. Klavier. S. 151.

- Hartmann, von An der Lan-Hochbrunn. Oratorium. Die 7 letzten Worte Christi am Kreuze. S. 32 u. 59.
- Hegmann, C., Mazurka für Klav. S. 32 u. 61.
- Hohn, Op. 3. Variationen für Streichquartett. S. 61.
- — Op. 4. *Adagio cantabile*. Für Violine, Cello, Harm. (Org.), Klav. S. 61.
- — Op. 6. Preis des Schöpfers. 4 Mst. u. Soli, Klav. od. Harm. S. 59.
- Karg-Elert, S., Op. 66. (3 Nummern.) 1st. mit Violine u. Harm., O. od. Klav. S. 151.
- Kases, Hans, Op. 2. Acht geistl. Lieder. 1st. mit Klav. S. 32 u. 59.
- Köhler-Wümbach, W., Op. 36. Zur Christfeier. S. 151.
- Mendelssohn, B. F., siehe Giordano.
- Mozart, A. W., siehe Burger u. Schünemann.
- Nagler, Fr., Op. 24. Zwei lyrische Stücke für Streichorchester u. O. S. 151.
- Zwei Vortragsstücke für 3 Violinen, Cello, Orgel (Harm.) u. Klav. S. 151.
- Pilland, Jos., Op. 57. Weihe der Nacht. Alt u. 2 Mst. S. 33 u. 61.
- — Op. 58. Herr, es will Abend werden! 4 gem. St. S. 33 u. 61.
- — Morgenwanderung. Vierstimm. Männerchor. S. 33 u. 60.
- Pracher, Max, Op. 16, 18, 20a, 22. 1st. Lieder mit Klav. S. 33 u. 61.
- Preinfalk, Karl, Op. 2. Zehn Weihnachtslieder. 1st. mit Harm. od. Klav. S. 150.
- Rafael, Fr., siehe Weinwurm.
- Reiter, Jos., Op. 71. *Tantum ergo* und *Ave Maria*. 4 Mst. S. 33 u. 60.
- Schneider, Bernhard, siehe Damm.
- Schünemann, Dr. Gg. Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. S. 32 u. 61.
- Schwarz, Oskar, Op. 20. Der Mutter. Männerchor mit Baritonsolo. S. 33 u. 60.
- Sluničko, Joh., Op. 66. Drei Weihnachtsstücke für Violine u. Klav. S. 33 u. 61.
- Stange, Max. Lasset die Kindlein zu mir kommen. 1st. m. Klav. od. O. S. 151.
- Streiter, Lambert, siehe Gerok.
- Vögeli, Fritz. Elegie. 2st. m. O. od. Klav. S. 151.
- Weber, C. M. von, siehe Giordano.
- Weinwurm. Rud.-Rafael, Fr. *Ave Maria*. 4 gem. St. S. 33 u. 60.
- Wesseler, Herm., Op. 52. Der hl. Ludgerus. Oratorium. Soli, gem. u. Männerchor, Klav. oder Orchester. S. 60.
- Wiltberger, Aug., Op. 131. Die heilige Weihnacht. Kantate, für Solo, gem. Chor m. Harm. u. Klav. S. 150.
- Winter, G., Op. 57. Zwölf alte deutsche Volksweihnachtslieder. 2st. u. Klav. (ad lib.) S. 151.



# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben. Jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Gott zum Gruß im neuen Jahr! (Von F. X. H.) — *Liturgica: Sanctus — Benedictus!* (Von Dr. Andreas Schmid.) — Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu oratorischen Äußerungen. I. Historischer Sinn. — Tradition. Von P. Ludwig Bovin. (Schluß folgt.) — Schloßarchivar P. Edmund Langer †. Von Franz Moißl. — Im Lesezimmer: Mehr Musikpflege in der Schule. (Aus Türmer.) — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Karl Allmendinger; Paul Amatuer; J. G. van Balen; Julius Bentivoglio; P. Ludwig Bovin; C. S. Calegan; Johann Diebold; Agostino Donini. (Fortsetzung folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Umfrage von P. Celestin Vivell, O. S. B. in Seckau; Auszug: Auszeichnung Ferdinand Dreßlers; Cäcilienfeier in Duggendorf; Neuerscheinungen zum Gedächtnis von F. Mendelssohn-Bartoldy, Gg. Fr. Händel, J. Haydn bei Chr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. — Inhaltsübersicht von Nr. 12 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 1.

## Gott zum Gruß im neuen Jahr!

Wer hat nicht am Jahresschluß frohe und schmerzliche Erinnerungen an seinem Geiste vorüberziehen lassen? Die Gedanken des Dirigenten, Organisten, Sängers beim Jahresschluß und *Te Deum*, des Gesanglehrers insbesondere, waren trotz schlimmer Erfahrungen im Laufe des dahingeschwundenen Jahres sicher auch von Hoffnungsfreudblümchen umschlungen. Im Sopran hofft er auf Nachwuchs, im Alt ahnt er größere Treffsicherheit, im Tenor ist eine kreischende Stimme ausgeschieden und eine weiche, biegsame eingetreten, im Baß denkt er mit Wonne an das breite, ihm zu Gebote stehende Fundament. Seine Hoffnungen und Wünsche vereinigen sich in dem Vorsatz, dem Gesangschor den größten Teil seiner Arbeit und Sorge zuzuwenden; nach jedem Jahre nimmt er unverdrossen die neue Arbeit auf, nicht entmutigt durch die Tatsache, daß auf dem Gebiete der Gesangsbildung stete und stetige Arbeit allein jene Erfolge schafft, die beim Gottesdienste die wahre Andacht fördert, zum Leben anregt und auch äußere Erfolge erzielen wird. Ideale allein sind imstande, die Kirchenmusik zu bessern oder die gute auf der Höhe zu halten. Diese Ideale können jedoch nicht aus menschlichen und irdischen Motiven kommen, sondern nur aus geistigen und übernatürlichen.

Beim Umräumen meiner Bibliothek in ein größeres Lokal fiel mir soeben eine Schrift des berühmten Wiener Hofpredigers E. J. Veith: „Balsaminen“<sup>1)</sup> in die Hand, in welcher Denkreime aus den Papieren eines musikalischen Junggesellen (Organisten) folgendermaßen lauten (S. 107):

„Den heiligen Glauben in Acht mir nimm,  
Der sey Dir, o Mensch! die echte Prim;  
Die Hoffnung auch erhalte gesund,  
Sie ist auf der Scala die wahre Secund;  
Zum göttlichen Willen kling', o Herz!  
In gehorsamer Liebe die reine Terz;  
Triff Mühe Dich und Arbeit hart,  
So denke: dieß ist die rechte Quart;  
Sey Deinem Nächsten friedlich gesinnt,

Und stimme zu ihm die reine Quint;  
So oft Du Vertrauen auf Gott erweckst,  
Stärkt Dich alsbald die harmonische Sext;  
Auch wie ein wunderheilsam Receipt  
Verehde des Unglücks scheidende Sept;  
Sey mäßig in Worten, Speis' und Schlaf,  
So ruft Dich der Herr zur höhern Octav;  
Dann hörest Du seine Stimme schon,  
Dann tröstet Dich süße die himmlische Non.“

Wenn in dieser Stimmung vom ersten bis zum letzten Tage des Jahres 1909 das *Ut re mi fa sol la si* von jedem Chormitglied unverdrossen geübt, gesungen und gespielt

<sup>1)</sup> Mit Beiträgen von F. L. Z. Werner. Regensburg, G. J. Manz. 1837.

wird (es dürfen schon auch chromatische und enharmonische Intervalle eingeschaltet werden!), dann wird auch das folgende Jahr für die Kirchenkomponisten, Chorsänger und Organisten ein gesegnetes und heilvolles sein.

Das wünscht die Schriftleitung, welche die alte Einteilung: „Leitartikel, *Liturgica*. Aus Archiven und Bibliotheken, Im Lesezimmer, Neue und früher erschienene Kirchenkompositionen, Vom Bücher- und Musikalienmarkte, Vermischte Nachrichten und Mitteilungen“ beizubehalten entschlossen ist.

Dieselbe ersucht durch freiwillige und honorierte Beiträge um Beihilfe und Unterstützung.  
F. X. H.

## Liturgica.

### Sanctus — Benedictus.

1. Der Prophet Isaias schildert, wie Seraphim auf den Stufen des Thrones um Gott herstanden und wie der eine dem andern zurief: Heilig, heilig ist der Herr, Gott der Heerscharen, die ganze Erde ist voll seiner Herrlichkeit.<sup>1)</sup> Und es erbeben die Schwellen der Türen vor der Stimme der Rufenden und das Haus ward voll des Rauches (Glorie).

Noch großartiger lautet das *Benedictus* aus Ps. 117, 26. Dieser Psalm wurde gedichtet, nachdem Jehovah das Volk Israel aus der Babylonischen Gefangenschaft erlöst hatte, zur Einweihung des zweiten Tempels 516 v. Chr. Das Volk zieht mit Lulabim (Palmszweigen) in der Rechten mit dem König Zorobabel an der Spitze jubelnd in den Tempel ein und wird vom Priesterchor begrüßt mit den Worten: „Gesegnet, der da kommt im Namen des Herrn.“

Beide Texte — *Sanctus* und *Benedictus* — haben also einen imposanten, hehren Ursprung.

2. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß beide Teile schon seit apostolischer Zeit in den Ritus der Meßfeier eingeschoben wurden. Der heil. Evangelist Johannes erzählt, er habe im Himmel die Worte gehört: Heilig, heilig, heilig ist der Herr, der Allmächtige.<sup>2)</sup> Da der ganze himmlische Kult, wie ihn der Seher beschreibt, das Gepräge des irdischen kirchlichen Kultus an sich trägt, so legt sich die Ansicht nahe, es sei das Trisagion (*Sanctus*) schon zu Apostelszeiten in den Meßkanon eingeschaltet gewesen. Sei dem wie ihm wolle, soviel ist gewiß, daß unser Lobpreis schon in den ältesten Liturgien des 4. Jahrhunderts sich findet, in jener des Jakobus, Chrysostomus, Basilius, sowie in der armenischen, mozarabischen und ambrosianischen. Cyrillus, Bischof von Jerusalem, gibt um 390 den Neugetauften als Grund an, warum das dreimalige Heilig gebetet werde: Wir sprechen diese von den Seraphim zu uns gekommene Lobpreisung Gottes deswegen, damit wir uns in Lobgesänge mit den überweltlichen Heerscharen vereinigen.<sup>3)</sup> Dieser Grund findet eine Bestätigung in der vielzitierten Stelle des heil. Chrysostomus: Sobald du rufen hörst, laßt uns gemeinschaftlich beten (*una voce dicentes*): sobald du siehst, daß die Vorhänge herabgelassen werden, stelle dir vor, als neige sich der Himmel herab und die Engel stiegen hernieder.<sup>4)</sup> Aus all diesen Quellen ersieht man, daß der Lobgesang *Sanctus* üblich war: allein es gab Missalien und Diözesen, welche ihn nur in feierlichen Messen (*missae publicae*) beteten. Nun gebot eine Synode von Vaison 529, es sollten diese Worte auch in Fastenmessen und in *Requiem* nicht fehlen, weil „diese süße und erwünschte Stimme“ nie Langeweile erzeugen könne.

Wenn es nach dem Gesagten schon nahe liegt, daß *Sanctus* seit apostolischer Zeit in der Messe gesungen oder doch rezitiert wurde, so darf noch mit mehr Grund diese Ansicht bezüglich des *Benedictus* festgehalten werden; denn es finden sich ja diese Worte, wie bereits erwähnt, in Ps. 117, d. h. in dem großen Hallel, welches Christus beim letzten Abendmahl mit den Aposteln sang, ehe er an den Öberg ging und die Konsekrationsworte sprach. Nicht mit Unrecht suchte Professor Dr. Bickell in seinem Schriftchen *Messe und Pascha* auf Grund des Hallelgebetes in der Opferliturgie nachzuweisen, daß hier ein Zusammenhang mit dem jüdischen Pascharitus bestehe. Gegen den apostolischen Gebrauch des *Benedictus* in der Liturgie spricht der Umstand, daß es in der klementinischen Liturgie, welche in den apostolischen Konstitutionen beschrieben ist,<sup>5)</sup> gar nicht enthalten ist, ebenso nicht in der Markuskulturgie und in der Meßklärung des Cyrillus von Jerusalem;<sup>6)</sup> dagegen steht es wieder in der mozarabischen Liturgie und in dem 1881 zu Oxford von Warren edierten Stowe Missal des 6. Jahrhunderts und schon mit dem zweimaligen Zusatz *Hosanna in excelsis*.<sup>7)</sup>

3. Nach den heutigen Bestimmungen rezitiert der Priester das *Sanctus* — *Benedictus* allein oder in einem leviiterten Amte gemeinsam mit den Leviten, aber nur halbalt, weil der Text nicht für das Volk berechnet war, sondern nur für die mitzelebrierenden Priester, derzeit noch für die Leviten. Wurde das *Sanctus* gesungen, so lag nahe, dasselbe vom gesamten Volke singen zu lassen, weil ja der Priester am Schlusse der Präfação das Volk auffordert, in gemeinsamer Stimme (*una voce*) den dreieinigen Gott zu lobpreisen. Diese Praxis erwähnt Gregor von Tours c. 581 in seiner Lebensgeschichte des heil. Martinus, indem er erzählt, während „das ganze Volk zum Lobe

<sup>1)</sup> Is. 6, 3.      <sup>2)</sup> Off. 4, 8.      <sup>3)</sup> Catech. myst. V n. 6.

<sup>4)</sup> Chrys. hom. III. in ep. ad Ephes. Migne gr. 11 p. 29.      <sup>5)</sup> VIII c. 12.

<sup>6)</sup> Cat. myst. V n. 6.      <sup>7)</sup> Warren, liturgy and Ritual p. 234.

des Herrn das *Sanctus* sang“, sei ein Mädchen wunderbar geheilt worden.<sup>1)</sup> Nach einem andern Berichte sangen die „Priester mit dem Volke;“<sup>2)</sup> nach dem zweiten römischen Ordo mußten die Subdiakonen allein in Rom den Gesang besorgen.<sup>3)</sup> Nach Ordo Rom XI. n. 20 (12. Jahrhundert) und einer Predigt des Missionärs Berthold von Regensburg (gest. 1272) scheint es noch im 13. Jahrhundert üblich gewesen zu sein, daß die Gläubigen das *Sanctus* sangen; denn nachdem er den Gesang erwähnt hat, setzt er bei: Also sollt ihr Gott anrufen. Sicherlich entstand die Praxis, daß der Chor heute allein das *Sanctus* singt, durch die weitere Andechnung des polyphonen Gesanges.

4. Nun möge die Frage erörtert werden, welche zu vorliegendem Artikel die nächste Veranlassung gegeben hat, nämlich die Frage: Soll das *Benedictus* vor oder nach der Wandlung gesungen werden: Schon in früherer Zeit war die Antwort schwankend und nach dem gegenwärtigen Staude ist sie scheinbar in ganz widersprechender Weise gelöst. Grundsatz ist nach Caer. ep. II 8 n. 70 und nach dem *Motu proprio* Pius X. vom 22. November 1903,<sup>4)</sup> daß der Gesang *Sanctus* vor der Wandlung beendet sein muß, ehe der Priester die Hostie elevieren darf, ja der Zelebrans soll in diesem Punkte sogar auf die Sänger Rücksicht nehmen. Weil nun in Pontifikalbüchern das *Sanctus* in der Regel in reicherer polyphoner Form gesungen wird, so bestimmt das erwähnte amtliche Buch „Caeremoniale“ für Bischöfe, das *Benedictus* nach der Wandlung zu singen<sup>5)</sup> und in ähnlicher Weise kann ein Dekret der S. R. C. 12. Nov. 1831 ad 31 n. 2682, 22. Mai 1894 ad 3 n. 3827 gedeutet werden, sowie die Vorrede zum *Graduale Romanum* „de modo utendi“, d. h. der *Editio Medicea*. Entgegengesetzt der *Medicea* bestimmt nunmehr die *Editio Vaticana*, welche nach der Vorrede 7. Aug. 1907 offiziellen Charakter hat: Nach Ende der Präfation setzt der Chor das *Sanctus* etc. fort. Während aber das Sakrament eleviert wird, schweigt der Chor und betet mit den übrigen an. Von einem *Benedictus* ist weiter keine Rede mehr. Nach dieser Bestimmung soll also das *Benedictus* dem *Sanctus* unmittelbar nachfolgen. Daß diese Auffassung die richtige ist, ersieht man auch daraus, daß *Sanctus* und *Benedictus* im Ordinarium der Messe nicht durch Doppelstriche ||, sondern nur durch einfachen | Strich getrennt sind. Es besteht also offenbar zwischen dem *Caeremoniale* ep. und der *Editio Vaticana* ein kontradiktorischer Gegensatz.

Was soll nun ein Chordirektor in der Praxis tun? Hat er eine mehrstimmige Messe mit längerem *Sanctus* angelegt, so lasse er das *Benedictus* nach der Wandlung singen; in Choralmassen aber befolge er die Vorschrift der *Vaticana*, weil *Sanctus* und *Benedictus* leicht vor der Wandlung gesungen werden können und, musikalisch in derselben Tonart gehalten, ein zusammenhängendes Ganzes bilden.

5. Zum Schlusse sei noch kurz die Übersetzung des *Benedictus* besprochen. Das Wort *venit* kann im Deutschen heißen „der da kommt“ oder „der gekommen ist“. Auch das hebräische Wort *habo* ist in gleicher Weise doppelsinnig und für unseren Zweck nicht entscheidend. Wird nun das *Benedictus* vor der Wandlung gesungen, so empfiehlt sich die Übersetzung „der da kommt“ in der Wandlung; nach der Wandlung dagegen ist entsprechend die zweite Version „der gekommen ist“. Jedenfalls ist der ganze Lobspruch auf Christum zu beziehen und nicht auf einen Christen, welcher dem Meßopfer beiwohnt, wie Kössing befürwortet.

München.

Dr. Schmid Andreas, Universitätsprofessor.

## Aus Archiven und Bibliotheken.

### Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

#### I. Historischer Sinn. — Tradition.

Gewisse Anhänger des Notengleichmaßes im Choral sind gleich bei der Hand, Andersdenkenden „historischen Sinn und Verständnis für geschichtliche Entwicklung“ abzuspochen, oder ihnen „Mangel an Rücksichtnahme auf die Tradition“ vorzuwerfen.

Was nun den alten Vorwurf betrifft, so fragt man sich unwillkürlich, worin denn dieser geheimnisvolle, nur wenigen Auserwählten in Erbpacht gegebene Geschichtssinn wohl bestehen mag. Würden die Choralisten, welche dem liturgischen Gesang den ursprünglichen, zu selnem Wesen gehörenden musikalischen Rhythmus im Prinzip wieder geben wollen, die geschichtliche Tatsache lennen, daß im 12. Jahrhundert dieser Rhythmus in Vergessenheit geraten ist, daß er einem andern der Willkür anheimgegebenen Rhythmus und größtentells gar einem rhythmuslosen Vortrag im Gleichmaß der Noten Platz gemacht hat; oder wenn die Liebhaber des Sprachgemäßen im liturgischen Gesang nicht anerkennen wollten, daß im Mittelalter die Choralkomponisten und -Sänger sich im Vergleich zu uns ans der sprachwidrigen Behandlung des Gesangstextes wenig machten, wie es z. B. die so oft vorkommende melismatische Belastung und Hervorhebung sowohl der auch im akzentuierenden Latein kurz ausgesprochenen Silben,<sup>6)</sup> als der einfachlinn unbetonten Wortteile darbietet; wenn die Mensuralisten historisch feststehende Gepflogenheiten aus bekannten, sie bedingenden oder entschuldigenden Umständen nicht, wie jeder andere Geschichtskundige, zu erklären vermöchten, so könnte man ihnen allerdings mit Recht einen Mangel an historischem Sinn zur Last legen. Wenn sie aber diese Tatsachen vollauf anerkennen, jedoch die sich darin kundgebende Musikpflege, als

<sup>1)</sup> Mart. mirac. II 1 C. Migne lat. 71 p. 947.

<sup>2)</sup> Herard. cap. 16. Hard. V p. 451.

<sup>3)</sup> Ordo rom. II n. 10.

<sup>4)</sup> Tit. VII. 22.

<sup>5)</sup> Caer. ep. II 8 n. 71.

<sup>6)</sup> Z. B. die mittlere Silbe in einem Proparoxytonon, wie „Dominus“.

dem gegenwärtigen Stand der Kunst nicht mehr entsprechend, als objektiv fehlerhaft und daher für die heutige Praxis ungeeignet oder weniger passend ansehen; wenn sie z. B. die gegenwärtig allerdings geringe Aussicht auf Erlöbning habende Bitte stellen wollten, eine Verbesserung der Textverteilung vornehmen zu dürfen,\*) so läßt oder ließe sich in diesem Verhalten eine Mangelhaftigkeit ihres historischen Sinnes mit bestem Willen nicht ermitteln. Oder muß man etwa, nm nicht als historisch rückständig zu gelten, sich zu einer Vortragsmanier entschließen, einfach weil es geschichtlich erwiesen ist, daß sie in einem Zeitabschnitt mehr oder minder in Übung war und weil eine heutige Choralpartei nun gerade für sie eine dem Musiker unerklärliche Liebhaberei an den Tag legt.

Merkwürdig, während man dem Postulat der sprachgemäßen Textunterlage und Akzentuierung der Melodie die historische Tatsache eines früheren anderen Gebrauches entgegenhält, will man von der ebenfalls historisch feststehenden Tatsache des ursprünglich musikalischen Rhythmus im Choral praktisch nichts wissen, obwohl durch Anwendung dieses rhythmischen Prinzips die Wunde geheilt würde, die dem Choral durch Verlust dieses Rhythmus in seinem Wesen geschlagen wurde, und so dieser Gesang nicht mehr, wegen des Fehlens eines der musikalischen Hauptelemente, wie ein Aschenbrüdl auf dem Gebiete der Musik abseits stehen müßte.

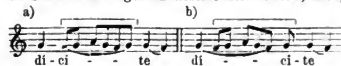
Eingigermaßen verwandt mit dem soeben besprochenen Vorwurf ist der andere, der sich auf die Tradition bezieht. Tradition! Das ist eines der Schlagworte, die diejenigen, welche sie stets im Munde führen, gleichsam in hypnotischen Zustand versetzen, oder mit denen man sich und anderen Sand in die Augen streut. Der Tradition zuliebe soll also der Musiker sich für einen rhythmischen Vortrag begeistern!

Tradition ist gleichbedeutend mit dem deutschen Wort: Überlieferung. Zur richtigen Einschätzung einer Überlieferung ist nun sicherlich die Frage: „Was denn überliefert werden soll“, von größter Wichtigkeit. In unserem Fall handelt es sich um die Überlieferung der liturgischen Musik, und wohl ganzer, in ihrem Wesen vollgültiger Musik, nicht eines denaturalisierten und den künstlerischen Absichten der Urheber widersprechenden Vortrags. Wie P. A. Lhoumeau (*Etudes de chant grégorien*) sich ausdrückt, „die Tradition legitimiert die Umbildungen, welche das Wesen der gregorianischen Kunst nicht alteriereu, sondern die Gesänge nur variieren“. Nur eine solche Überlieferung verdient praktische Befolgung; eine andersgeartete hat vom künstlerischen Standpunkt aus bloß in dem Grade Wert, als sie noch einige Trümmer der ursprünglichen Wesenheit herüberrettet.

Das Gesagte entspricht nicht nur einer gesunden künstlerischen Anschauung, sondern auch den positiven kirchenbehördlichen Anordnungen. Ich hatte schon in einem andern Artikel Gelegenheit, die diesbezüglichen Äußerungen Sr. Eminenz des Kardinal-Staatssekretärs Merry del Val anzuführen, der in einem vom 3. April 1905 datierten Schreiben dem Präsidenten der päpstlichen Choralkommission die Absichten des Heiligen Vaters kundgab, und die legitime, wahre Tradition dahin präziserte, daß dieselbe „die wesentlichen Merkmale der gregorianischen Musik bewahren müsse . . . so daß die ursprüngliche Reinheit nicht verloren gehe“. Dies hatte schon direkt Pius X. selbst sagen wollen, als er im *Motu proprio* vom 25. April 1904 für die Herstellung der Vatikanischen Ausgabe die Weisung gab, daß außer den ältesten Handschriften auch die rechtmäßige Überlieferung der späteren Jahrhunderte berücksichtigt werde. Also nicht das Überlieferte einfachhin kommt in Betracht, sondern die rechtmäßige Überlieferung, d. h. eine solche, die uns das Überlieferungsobjekt in seinem Wesen unverseht, in einer Form darbietet, die dasselbe um keine seiner wesentlichen Elemente bringt. Nun aber bietet die oratoristische Vortragsform des Choralis infolge des Gleichmaßes der Noten und des Mangels an wirklich eigenen dynamischen Akzenten das Bild der Rhythmuslosigkeit dar;\*) Rhythmus ist aber ein wesentliches Element der Musik, er ist ihre Seele, oder, wie die alten Griechen sich ausdrückten, das Männliche und Belebende in der Musik. Ohne Rhythmus haben wir eine Ruine vor uns.

Die Kürzung oder Ummodung der ausgedehnten Melismen, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert vorgenommen wurde und in der *Medicæa* vorliegt, wird als ein Abfall von der wahren

\*) Es möge hier sogleich der Einwurf berücksichtigt werden, daß nämlich eine neue Silbenverteilung das überlieferte Notengefüge auflösen, d. h. Noten, die zu einer Gruppe zusammengehören, auseinanderreißen würde. Sehen wir zu, ob den Textsilben wirklich diese auflösende und gruppensprengende Kraft innewohnt. Fassen wir nicht tagtäglich die Bestandteile einer Notengruppe, die im Gesänge auf verschiedene Textsilben oder in der Streichmusik auf verschiedene Bogenstriche verteilt ist, mit Leichtigkeit als ein Ganzes auf? Sollte unser synthetisches Auffassungsvermögen nur beim Choral versagen? Ich schreibe im Folgenden dieselbe Melodie bei a) mit sprachlich fehlerhafter, b) mit korrekter Textunterlage:



Bieten sich da nicht dem Musiksinn eines jeden Zuhörers die unter der Klammer stehenden Noten in beiden Fällen als melodisch zusammengehörend dar? — Im Choral findet sich übrigens eine solche verschiedenartige Textbehandlung der Neume tatsächlich vor. Theoretisch sagt es uns Guido von Arezzo im 15. Kapitel seines *Mikrologis*: „Bald, so schreibt er, trägt eine einzige Silbe eine oder mehrere Neumen, bald auch verteilt sich die Neume auf mehrere Silben“. Praktisch lehren es uns z. B. manche Stellen in den vorfindlichen Anpassungen derselben Melodie an verschiedene Texte.

\*) Ich werde im zweiten Teil dieses Artikels hierauf näher zu sprechen kommen.

Tradition perhorresziert; was nun gestützt auf neuankommende ästhetische Erwägungen und Anschauungen über Ausdruck und textgemäße Gestaltung der Musik damals am Melodiematerial geschah, das war fünf Jahrhunderte vorher aus Vergeßlichkeit und Unbeholfenheit in ganz unkünstlerischer und radikalster Weise am Rhythmus dieses Melodiematerials verübt worden: dieser frühere abwechslungsreiche Rhythmus in Noten von verschiedener Dauer wurde zum einformigen Gleichmaß zugestutzt und verflacht und so praktisch zerstört. Und eine solche Vortragsmanner, welche die Musik eines ihr so wesentlichen Elementes beraubt, wird nun als eine Großtat der Tradition gepriesen und dem heutigen Musiker allen Ernstes zugemutet!

Der oratoristisch verarmte Choralvortrag könnte also keineswegs als ein rechtmäßig überliefertes Objekt angesehen werden, selbst dann nicht, wenn der rhythmisch unversehrte Choral auch nur ein einziges Jahr in Übung gewesen wäre, und der oratoristische ihn in all den folgenden Jahrhunderten abgelöst hätte. Die Choralgeschichte ist aber weit entfernt, ein solches Mißverhältnis der sich gegenüberstehenden Vortragsepflogenheiten darzubieten. Von dem 11. Jahrhundert zurückblickend finden wir im ersten Jahrtausend keine Spur des Systems des Gleichmaßes; bei allen Musikschriftstellern, von Aribo, Berno, Guido, Hucbald an bis zurück zum heil. Augustin<sup>1)</sup> im 4. Jahrhundert, hören wir nur von proportionell abgemessenen langen und kurzen Noten; und wenn in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts von der Nivellierung des Notenwertes die Rede ist, so geschieht es mit dem Ausdruck des Bedauerns über den Abfall von der Überlieferung früherer besserer Zeiten. Erst vom 12. Jahrhundert an sehen wir die eigentliche Choralrhythmik und die Bedeutung der verschiedenen Notenfiguren nach und nach derart in Vergessenheit geraten, daß Ende des 13. Jahrhunderts Elias Salomon in den letzteren nur eine graphische Verzierung erblicken konnte, die nichts mit dem Gesänge zu tun hat, „*ad decorem et honestatem positionis punctorum et notae libri, non ad cantandum, ut videtur*“. Durch die im mehrstimmigen Organum erworbene Gewohnheit verdundelt, war nun allerdings die Choralrhythmik vielfach dem Gleichmaß der Note gewichen, aber — und hierauf möchte ich nun besonders aufmerksam machen — neben dieser Ausführung im Gleichmaß läuft parallel in den folgenden Jahrhunderten ein Choralvortrag nach Noten verschiedener Dauer. Dieser Vortrag gibt zwar nicht die ursprüngliche Rhythmik getreu wieder; er steht aber im Gegensatz zum System des Gleichmaßes, so daß die Tradition, welche als die Trägerin des letztgenannten Systems gilt, selbst in den Jahrhunderten der Verfallzeit durchaus nicht als allein — ja vielleicht nicht einmal als vorherrschend bezeichnet werden kann.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y.

Ludwig Bouvin, S. J.

(Schluß folgt in Nr. 2.)

## Schloßarchivar P. Edmund Langer †.

Anknüpfend an die im Cäcilienvereinsorgane 1908, S. 132 veröffentlichte Mitteilung über den Tod Edmund Langers sei es mir gestattet, dem verdienstvollen Manne, der ein halbes Menschenalter lang so eifrig und so erfolgreich für die Geschichte unserer Kirchenmusik tätig gewesen ist und dessen scharfem Geiste es vorbehalten war, in die Reformfragen und „strittigen“, d. i. mehrdeutigen Angelegenheiten — insbesondere auf liturgischem Gebiete — Licht zu bringen, einige schlichte Worte der Erinnerung zu widmen.

<sup>1)</sup> Dr. P. Wagner (vergl. „Über Choralrhythmus“ in „Zeitschrift der J. M. G.“, 1908, S. 163 und auch Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 193) ist allerdings der Ansicht, daß es nicht angeht, Augustinus und gar noch ältere Schriftsteller, wie „Aristides Quintilian, Priscian und andere Autoren, um ihr Zeugnis für den Rhythmus des 9., 10. und 11. Jahrhunderts zu befragen“. Er bedauert, daß ihm der Sinn für eine derartige Methode abgeht. Nun, als eigentliche Zeugen eines um mehrere Jahrhunderte späteren Tatbestandes werden diese alten Autoren selbstverständlich nicht vorgeführt; es ist aber sicherlich unbedenklich, diese Autoren zu befragen, wenn es sich z. B. um allgemeingültige, von der Zeit unabhängige Begriffsbestimmungen und Prinzipien handelt, wie es diejenigen bezüglich des musikalischen Rhythmus sind. Das Wesen des letzteren bleibt im 9.—11. und auch im 20. Jahrhundert, was es zur Zeit der altklassischen Griechen war, nämlich sinlich unmittelbar wahrnehmbare „Ordnung von Zeitteilen“. Und sollte es nicht auch jetzt noch geraten sein, sich die Lehre des im 4. Jahrhundert schreibenden heil. Augustinus zu überlegen, „demzufolge“ die gesetzmäßige Abmessung und rhythmische Bewegung der Töne gerade der Musik eigentümlich ist, . . . und diese letztere nur nach eigenen Maßen die Wortsilben dehnt und kürzt?“

Indem man in solchen Dingen diese alten Schriftsteller befragt, handelt man ebenso angemessen wie ein Philosoph des 20. Jahrhunderts, der zur Präzisierung stets gültiger metaphysischer Begriffe den vorchristlichen Aristoteles zu Rate zieht. Was tun denn die Oratoristen, Dom Pothier und ganz Solesmes, wenn sie zur Erklärung ihres sogenannten oratorischen Rhythmus, allerdings mit wenig Glück, Cicero und Quintilian herbeiziehen? [„Mit wenig Glück;“ denn der oratorische Rhythmus eines Cicero und eines Quintilian ist nichts weniger als eine Wortordnung im Gleichmaß der Silben, sondern, wie diese Autoren ausdrücklich hervorheben, eine solche nach metrischen Längen und Kürzen.] Zudem, da die mittelalterlichen Choralchriftsteller auf die Rhythmuslehre eines heil. Augustin und der altklassischen Autoren hinweisen, so ist man wohl berechtigt, diese ihr Gewährsmänner sich näher anzusehen. Es wurde ferner in der Kirche schon vor dem 9.—11. Jahrhundert, ja schon in den Anfängen der Christenheit gesungen; die Entstehungszeit sehr vieler Choralstücke verliert sich ins graue Altertum.



Edm. Langer hat namentlich während der letzten 40 Jahre in die kirchenmusikalischen Reformbewegungen mit Erfolg eingegriffen, musikwissenschaftliche und liturgische Fragen aufgerollt und diesbezügliche Irrtümer beseitigen geholfen; ein Mann, der in diesen Dingen stets seinen kernzergeraden Weg ging und vermöge seines großen Spezialwissens und gründlichen Fleißes zu den Schlagfertigsten seines Faches gehörte. Aber so lebhaft sich Edmund Langer als Kritiker und Polemiker gab — ich gebrauche letzteres Wort hier ohne jedweden ominösen Beigeschmack — so wenig trat er im öffentlichen Leben hervor. In stiller Abgeschiedenheit widmete er sich in den letzten 30 Jahren fast ausschließlich den im Schlosse zu Tetschen an der Elbe (Böhmen) ihm anvertrauten archivalischen Forschungen, als deren Ergebnis eine „Mittelalterliche Thunsche Hausgeschichte“ erscheinen sollte, und die denn auch zum teil bereits im Druck vorliegt.

Er war ein Kind des böhmischen Erzgebirges. Im Jahre 1834 als Sohn eines Schuhmachers und Bürgers in Weipert geboren, besuchte er die dortige Pfarrschule, wurde dann privatim für die Prüfung aus der Hauptschule, sodann für die aus

Ist es da nicht ganz am Platze, so weit zurück als möglich bei den christlichen Musikschriftstellern Erkundigungen einzuziehen, um womöglich zu erfahren, wie in diesen fernabliegenden Jahrhunderten gesungen wurde und was man damals über den Rhythmus der Musik dachte und lehrte. Und wenn wir da nirgends eine Spur des sogenannten Rhythmus im Gleichmaß der Noten entdecken, so darf wohl dieses Faktum erwähnt und gewürdigt werden. Die im Altertum und Mittelalter wie heute sich vorfindende Rezitativform der Lesungen und üblicher Stücke repräsentiert nicht eine solche Spur; denn einerseits ist ein Rezitativ noch lange nicht gleichbedeutend mit Gleichmaß der Töne; ein sprachgemäßes Gesangsrezitativ gibt eben die Dehnungsverhältnisse der Textsilben wieder; andererseits ist man auf der Suche nach dem dem eigentlichen, vollwertigen Musik eignenden Rhythmus, so wird man vernünftigerweise nicht bei dem musikalisch rudimentären Rezitativ anfragen, das sich ja mehr als Sprache denn als Musik gibt, sondern man wird bei entwickelten Melodieformen Umschau halten.

Wenn die Kirchenmusik damals ein ganz anderes Rhythmusprinzip in ihrem Gesang befolgt hätte, als sonst rings um sie gang und gäbe war, so würden die christlichen, zum Teil bischöflichen und klösterlichen Autoren bei Behandlung dieses Gegenstandes doch sicher einmal darauf zu sprechen gekommen sein: der täglich in Kirche und Kloster gepflegte Kirchengesang mußte ihnen sicher mehr am Herzen liegen als der weltliche oder derjenige der altklassischen Heiden.

Und hier möge eine nicht unwichtige Bemerkung eingeschaltet werden. Mit Ausnahme der durch den Organalgang bewirkten Nivellierung der Notendauer im Choralvortrag seit dem 12. Jahrhundert ist sowohl die Praxis als die Theorie aller Zeiten und aller Völker einig im Vortrag der Musik nach proportionellen langen und kurzen Noten. Hieraus folgt, daß ein solcher Rhythmus als das Naturgemäße in der Musik anzusehen ist. Dieser Rhythmus ist also in possessione: um ihn seines Besitzes verlustig erklären zu dürfen, müssen positive Beweise dafür erbracht werden, daß er seinen Rechtstitel praktisch eingebüßt hat. Für das 12. Jahrhundert und die folgenden läßt sich in der Choralgeschichte der Beweis, zum Teil wenigstens, erbringen. Wo sind aber die Beweise für die früheren Jahrhunderte? In diesem Zeitraum legen im Gegenteil sowohl die Choralchriftsteller als die Neumen der ältesten Kodizes positives Zeugnis für den musikalischen Rhythmus ab. (Vergl. *Musica sacra* 1908, Nr. 9/10.) Bis auf weiteres ist es also angebracht, auch wo die Autoren schweigen, für den der Musik naturgemäßen Rhythmus einzutreten; und wenn wirklich eine Stelle eines alten Autors sowohl einen der Mensur günstigen Sinn als einen solchen zugunsten des Aqualismus zuläßt, so ist es nichts als billig, bis zur Erbringung des Beweises für das Nichtnaturgemäße zur Annahme des ersteren Sinnes zu neigen.

Es wurden oben die ältesten Kodizes erwähnt. Es sei bei dieser Gelegenheit bemerkt, daß gegen ihre Heranziehung für die heutige Praxis Dr. P. Wagner „grundsätzliche Bedenken erhebt“, „weil es unlogisch ist und einseitig, für die Rhythmik Dokumente nutzbar machen zu wollen, die wir nach ihrer tonalen Seite nicht lesen können, und die Rhythmik (? L. B.) der Handschriften abzuweisen, ohne die wir vom traditionellen Choral so gut wie gar nichts wüßten“. (Vergl. Zeitschrift für J. M. G. IX, S. 163).

Vorerst: Pius X. sagt doch in seinem schon erwähnten *Motu proprio* vom 25. April 1904, die gregorianischen Gesänge „sollen in ihrer Unversehrtheit und Reinheit gemäß der Fassung der ältesten Handschriften wiederhergestellt werden.“ wenn er dann hinzufügt: „so jedoch, daß dabei eine besondere Rücksicht genommen werde auf die rechtmäßige Überlieferung, die in den im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Kodizes enthalten ist usw., so soll das wohl nicht heißen: Man berücksichtige die ältesten Kodizes, die allein den Rhythmus verzeichnen, gar nicht, und bringe nur was die späteren arhythmischen Handschriften enthalten.

Ferner, wo zeigt sich denn die Unlogik und Einseitigkeit, wenn wir aus jeder Handschriftenklasse gerade dasjenige holen, was allein sie zu bieten vermag; aus den ältesten Kodizes mit ihren rhythmischen Neumen, den Rhythmus, aus den späteren rhythmuslosen diastematischen Kodizes, das in ihnen klar enthaltene Melodiematerial, welches ihrerseits die Neumenhandschriften nur sehr undeutlich, wenn auch immerhin dergestalt bieten, daß sie wenigstens zur Kontrollierung der diastematischen Handschriften und zum Erweis der Identität der in den beiden Handschriftenklassen enthaltenen Melodien benutzt werden können?

der 1. und 2. Gymnasialklasse vorbereitet, trat 12 $\frac{1}{2}$  Jahre alt in die 3. Gymnasialklasse zu Schlackenwerth bei Karlsbad ein, im Herbst 1847 in die 4. zu Komotau, woselbst er bis 1852 das Obergymnasium absolvierte, worauf er in das Prager theologische Seminar eintrat. 1856 wurde er zum Priester geweiht, kam zuerst als Interimskaplan auf einige Monate nach Graslitz, dann nach Heinrichsgrün. Eine Erkrankung der Lunge nötigte ihn, 1863 in den zeitweiligen Defizientenstand zu treten. Zur Behebung des Übels brachte er den folgenden Winter in Venedig, 14 Wochen auch in Gleichenberg zu. Nach der Rückkehr wurde er Kaplan bei St. Heinrich in Prag, ging dann wieder nach Venedig, und zwar als provisorischer deutscher Kaplan, welche Stelle er 7 Monate lang versah. Nur die Abtretung Venedigs seitens Österreichs war die Ursache, daß er von der mittlerweile erfolgten definitiven Anstellung dort keinen Gebrauch mehr machen konnte. In seine Diözese zurückgekehrt, wurde er 1866 zuerst Pfarradministrator, dann Pfarrer in Neukirchen bei Eger. Von hier aus wurde er mit den kirchenmusikalischen Bestrebungen im nahen Regensburg bekannt. Im Herbst 1868 siedelte Langer nach Prag über, um die Katechetenstelle an der Ursulinen-Mädchenschule zu übernehmen, mit der noch 2 Jahre lang das Amt eines Religionslehrers an der öffentlichen Lehrerinnenbildungsanstalt verbunden war. Das Katechetenamt in Prag versah er durch 10 Jahre, bis in den Sommer 1878. Da sich um diese Zeit bei ihm ein Bronchialleiden anspann, das ihm die Ausübung des Amtes bald ganz unmöglich gemacht haben würde, nahm er das Anerbieten Sr. Exzellenz des Grafen Friedrich von Thun an, die Stelle eines Archivars und Bibliothekars im Schlosse Tetschen zu übernehmen. Schon im September 1878 trat er den neuen Posten an und wirkte auf ihm bis zu seinem Tode. Er hatte hier Gelegenheit, nicht nur das schon früher (1876) als deutsches Organ des Vereins „Christliche Akademie“ gegründete Blatt gleichen Namens durch 26 Jahre bis 1901 zu redigieren, sondern auch das für die praktische Seelsorge bestimmte Blatt „Die Hirtentasche“, das anfänglich selbständig in Prag erschien, später mit dem in Wien veröffentlichten „Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus Österreichs“ als eigenes Blatt vereinigt herauszugeben. Der zunehmende Rückgang seiner Gesundheit zwang ihn, mit Ende des Jahres 1902 auch die Redaktion dieses Blattes anderen Händen zu übergeben. Die Entlastung von den zeitraubenden Bibliotheksarbeiten durch Heranziehung einer gediegenen Hilfskraft machte es ihm möglich, den Rest seiner Tage für die Bearbeitung der schon erwähnten „Mittelalterlichen Thunschen Hausgeschichte“, für die er über ein Vierteljahrhundert lang Material vorbereitet hatte, in Angriff zu nehmen.

Ich lasse nun im Nachstehenden ein Verzeichnis der wichtigsten Aufsätze Edmund Langers über Kirchenmusik folgen:

A. In der „Christlichen Akademie“: Schlüssel und Notensystem für echte Kirchenmusik. Jahrgang 1876 (1). Nr. 11. — Ein Reformprogramm für Kirchen mit Instrumentalmusik. Nr. 12. — Die Choralresponsorien zur Präfation. Jahrgang 1877 (2). Nr. 1 (Ergänzung dazu in Nr. 2). — Das allerheiligste Sakrament und die Musik. Nr. 5, 6, 8, 12. — Die 7. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins in Biberach. Nr. 9. — Das Singen der Passion. Jahrgang 1878 (3). Nr. 2. — Ein Mittel, die verstümmelten Hochämter zu vermeiden. Nr. 3. — Die *Te missa est*-Töne. Nr. 4. — Verschiedener Charakter des Gottesdienstes. (Mit besonderer Beziehung auf die Kirchenmusik.) Nr. 6. — Das Motettenwesen. Nr. 8, 9. — Das Meßbuch für den Musikchor verbindlich. Nr. 12. — Die päpstlichen Erlässe bezüglich der Motetten. Jahrgang 1879 (4). Nr. 1. — Ein altes Musiklexikon. Nr. 6. — Die Entstehung der einzelnen gesanglichen Teile der Liturgie. Jahrgang 1879 (4). Nr. 9, 10, 11, 12 und Jahrgang 1880 (5). Nr. 1, 2. Das *Gloria Patri* feierlicher zu singen. Nr. 6. Der Vortrag des Choralis in Bewegung und Betonung. Jahrgang 1881 (6). Nr. 4, 5. — Bestandteile eines gesungenen Hochamtes. Nr. 8, 9, 10 (auch in Separat-Abdruck). — Unreine Kunst. Jahrgang 1882 (7). Nr. 2, 3. — „Weltliche“ Musik in der Kirche“. Nr. 12. — Die Vesper in kirchenmusikalischer Beziehung. Jahrgang 1883 (8). Nr. 10, 11, 12. — Die kirchlichen Volksgesänge. Jahrgang 1885 (10). Nr. 3, 4. — Das Kompletorium für den Musikchor. Nr. 11, 12. — Organische Verbindung (auch in Beziehung auf liturgische Musik). — Jahrgang 1886 (11). Nr. 10. — Religiöse Gesänge aus Böhmen. Nr. 11. — Die kirchenmusikalischen Vorschriften in der neuen Ausgabe des *Ceremoniale episcoporum*. Jahrgang 1887 (12). Nr. 1, 2. — Der Prager Domchor. Nr. 9. — Dr. Schafhäütl und Dr. Witt. Nr. 6, 7, 8, 9, 10, 11. — Die XI. Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereins in Konstanz. Jahrgang 1887 (12). Nr. 9, 10, 12. — Die Unterhaltung in der Kirchenmusik. Jahrgang 1888 (13). Nr. 1. — Über Instrumental-Kirchenmusik. Nr. 10, 11. — Kanonikus Dr. Witt †. Nr. 12. — Das chorale *Credo*. Jahrgang 1889 (14). Nr. 2. — Mozart und die Kirchenmusik. Nr. 4. — Ein Präludium zur 12. Generalversammlung des Deutschen Cäcilienvereins in Brixen. Nr. 9. — Die Generalversammlung des Cäcilienvereins in Brixen. Nr. 10. — Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Nr. 11. —

Die Entscheidungen der Ritenkongregation im letzten Dezennium für Kirchenmusik. Jahrgang 1890 (15). Nr. 1, 2, 3. — Das Kompletorium des *Officium parvum*. Nr. 2. — Die Kirchlichkeit der Stillarten (inbezug auf Musik). Nr. 10, 11. — Choralschule von P. Ambrosius Kienle. Nr. 4. — Hat Gregor der Große den Kirchengesang reformiert? Nr. 6. — Abgekürzter Choral. Jahrgang 1891 (16). Nr. 1, 2. — Die Stellung und Haltung des Sängerkhoires im Presbyterium. Nr. 34. — Ältere Anschauungen über die *disciplina chori*. Nr. 5. — Die XIII. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins. Nr. 9. — Die schönen Künste im Dienste der Humanität und des Christentums. Jahrgang 1892 (17). Nr. 2. — Zu den Meßgesängen bei gelesebenen Messen. Nr. 8. — Der Diözesan-Cäcilienverein in Leitmeritz. Jahrgang 1893 (8). Nr. 4. — Alter und neuer Choral. — Jahrgang 1894 (19). Nr. 6, 7. — Die Tage von Regensburg. Nr. 9. — Die neue Konstitution über Kirchenmusik in Italien. Nr. 10, 11, 12. — Eine italienische Stimme über das kirchenmusikalische *Regolamento*. Jahrgang 1895 (20). Nr. 1, 2, 3, 4. — Amt ohne Assistenz und der Gesang in der Volkssprache. — Jahrgang 1896 (21). Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. — Deutsche Vespere. Nr. 10, 11. — Die gregorianischen Melodien. Jahrgang 1897 (22). Nr. 1, 2, 3. — Kirchenmusik unter der Rubrik „Theater und Musik“. Nr. 10. — Eine Cäcilienfeier in Leitmeritz. Jahrgang 1898 (23). Nr. 12. — Cäcilienfeier in der Domkirche in Leitmeritz. Nr. 12 und Jahrgang 1899 (24). Nr. 1. — Die altchristlich-lateinische Kirchenmusik. Nr. 2, 3, 4, 5, 6, 7. — Eine Musikästhetik. Jahrgang 1900 (25). Nr. 3. — Maß und Milde. Jahrgang 1901 (26). Nr. 1, 2, 3, 4, 5. — Bemerkungen bei der XVI. Generalversammlung des Cäcilienvereins. Nr. 9.

B. In der „Hirtentasche“. a) Neue Folge, Beiblatt zum „Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus Österreichs“. Der Klerus und die Kirchenmusik. Jahrgang 1898. Nr. 10, 11. b) Erste Folge (selbständig): Was ist beim Gottesdienste vom Zelebranten, was von anderen zu singen? Jahrgang 1885. Nr. 9. — Ein Rat für die gelesebenen Roratessen. Nr. 10, 11.

C. Im „Vaterland“: Zwei Aufsätze gegen die Behauptung Dr. Schnerichs, „daß der Allgemeinen Deutsche Cäcilienverein die Instrumentalmusik in der Kirche bekämpfe“, und zwar in den Nummern vom 19. und 24. August 1897.

D. In Dr. Haberls „Kirchenmusikalischem Jahrbuch“: Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalmusik? 1898. S. 66—78. — Ein musikalisches Manuskript des 11. Jahrhunderts. 1902. S. 64—81.

Das voranstehend Aufgezählte erhebt auf Vollständigkeit keinen Anspruch, beweist aber hinlänglich, daß Edmund Langer zu den fruchtbarsten Kirchenmusik-Schriftstellern gehört, die der Cäcilienverein zu den seinen zählte. Seine Verdienste werden von jenen, die sie zu würdigen wissen, immerdar hochgehalten werden. So soll ihm denn der Gesang der himmlischen Heerscharen ein ewiger dafür sein, daß er auf Erden so beigeistert um die Reinerhaltung unserer „*Musica sacra*“ gestritten!

Reichenberg (Böhmen).

Franz Moißl, K. K. Professor.

## Im Lesezimmer.

### Mehr Musikpflege in der Schule

fordert Dr. Karl Storck mit Recht im „Türmer“ (Herausgeber Frhr. von Grotthaß).

„In der Musik liegt die stärkste Macht für die Erziehung zur Kunst. Nirgendwo wird Genießen fast so selbstverständlich zum Reproduzieren wie hier. Nicht nur, daß sehr leicht die unmittelbare Beteiligung zur Erzeugung der Musik im Instrumentalspiel und vor allem im Gesang sich einstellt, sondern auch bei dem nur Zuhörenden ruft die Musik, da sie so immateriell ist fast notwendigerweise eine starke Phantasietätigkeit hervor; und zwar auch bei den sogenannten unmusikalischen Menschen, die in keiner Weise befähigt sind, selber zu spielen und zu singen. Gerade diese nicht spielenden und nicht singenden Menschen, die also nicht unmittelbar reproduzierende Musiker werden können, pflegen sich ein Verhältnis zur Musik dadurch zu schaffen, daß sie Phantasievorstellungen ans dem Reiche der Dichtung oder der bildenden Kunst oder auch ihr Verhältnis zur Natur zu Hilfe nehmen. Sie stellen sich bei den Klängen etwas vor, oder es stellt sich ihnen eine wahlverwandte Empfindung ein. In beiden Fällen reproduzieren sie also mit ihren Empfindungen das Vorgetragene.“

Die Musik ist so zu allen Zeiten die bevorzugte deutsche Kunst gewesen, daß man sich in den Schulen niemals viel Sorge um sie zu machen brauchte. Erst recht solange nicht, als Schule und Kirche Hand in Hand gingen und die Schüler selbstverständlich Sänger der Kirche waren. Außerdem wurde früher im Volke viel mehr gesungen als heute und im deutschen Bürgerhause wurde früher durchweg gut musiziert. So hatte die Schule ein vorzüglich vorbereitetes Material, und der musikalischen Gelegenheiten des Lebens waren außerhalb der Schule schon so viele, daß die Schule für jene, die sie selber bot, nur wenig zu arbeiten brauchte. Dieses günstige Verhältnis hat

sich im Laufe der letzten Jahrzehnte stetig verschlechtert. Mit der stetig steigenden Vernüchterung, Gleichmachung, der steten Erschwerung des Lebens hat der Volksgesang abgenommen.

Daß die Hausmusik unvergleichlich tiefer steht als vor hundert oder auch noch vor fünfzig Jahren, ist unbestrittene Tatsache. Daß eine der wichtigsten Ursachen für diesen Tiefstand der Hausmusik in der Tatsache liegt, daß die gebildete Männerwelt der Musik immer mehr entfremdet worden ist, ist ebenfalls unverkennbare Tatsache. Nicht zu leugnen ist umgekehrt, daß diese Gleichgültigkeit der gebildeten Männerwelt der Musik gegenüber, oder besser die Unfähigkeit zur Musik in hohem Maße verschuldet ist durch die ungünstigen musikalischen Verhältnisse an unseren höheren Schulen. Mit der Musikmacherei, wie sie meistens von den Frauen im deutschen Hause betrieben wird, kann selbst ein gesunder musikalischer Sinn, wie er den Kindern oft angeboren ist, nur verdorben werden. Jedenfalls aber ist die ganze Art der heutigen Klavierklimperi, der durchweg technisch unzureichenden und gelstig halb verblödeten Singerei, wie sie in den Häusern üblich ist, ohne alle Erziehungskraft für die heranwachsende Jugend. Also die Sache ist heute auf sich selbst angewiesen für das, was sie auf musikalischem Gebiete zu erreichen hat; ja sie muß in Zukunft die gebende Kraft sein: von ihr muß zum guten Teil die Neubelebung unserer musikalischen Verhältnisse, die Gesundung unseres gesamten Musikbetriebes ausgehen.

In kunstpolitischer Hinsicht — und damit fällt die kunstsoziale Wirkung zusammen — halte ich den Musikunterricht an den mittleren und höheren Schulen für noch wichtiger, als den an der Volksschule. Das mag fürs erste paradox erscheinen, weil die Volksschule ja unendlich weitere Kreise in sich schließt. Aber zunächst ist das Material der Volksschule zu jung, als daß es sehr weit gefördert werden könnte. Die Volksschule wird gerade hier nie weit über das Elementarste hinauskommen und sich doch am besten darauf beschränken, der Jugend einen möglichst großen Schatz von Liedern ins Leben mitzugeben. Das Leben, in dessen Kämpfe unsere Volksgugend ja leider so früh hinausgeschleudert wird, ist die stärkste Unterstützung für die Beibehaltung und Vermehrung alles in den eigentlichen Lehrfächern in der Volksschule Gelernten. Lesen, schreiben und rechnen muß der Mensch fast jeden Tag, Singen, Musik treiben braucht er nicht; ja das Verhältnis will es, daß gewöhnlich mit dem Austritt aus der Elementarschule bei der Jugend der Stimmwechsel eintritt, so daß nun ganz von selber eine Zeit kommt, in der die Menschen nicht singen. In dieser Zeit geht außerordentlich viel des bereits Gelernten verloren, und die entscheidende Frage ist dann immer, ob nachher eine so kräftige Anregung zur Wiederaufnahme dieser Kunstübung eintritt, daß nunmehr der praktischen Betätigung und den vielen Lockungen zu anderen Vergnügungen die Zeit zu einer ernstesten musikalischen Betätigung abgewonnen wird. Das wird nur dann möglich sein, wenn das gesamte Leben als solches den Reiz zu dieser Musikübung in sich trägt, wenn unser ganzes Leben wieder musikalisch geworden ist.

Diese erneuerte Einstimmung unseres Volkes zur Musik kann aber keineswegs von unten, sondern muß von oben kommen. Es geht durch das ganze Volk das Streben von unten nach oben, und dieses Streben offenbart sich zumeist in der Kopie des Lebens der Obere. Unsere ganze Geschmacksverwirrung auf künstlerischem Gebiete beruht nicht auf Verlotterung der unteren Kreise, sondern auf der der oberen. Das breite Volk hat seine gute Überlieferung in allen handwerklichen Fragen, in Möbelausstattung, Kleidung und Hausbau preisgegeben, weil ihm naturgemäß Besitz und Gewohnheit der wohlhabenderen und gebildeteren Stände als das Ideale, das zu Erstrebende vorkommt. Für die Musik kann man nicht so deutlich den gleichen Beweis erbringen; aber wir haben doch die Tatsache, daß auch in den unteren Volksschichten, sobald sie es nur irgendwie möglich machen können, als das Ideal erscheint, den Töchtern Klavierklimperi beizubringen. Wir haben die Tatsache, daß die meisten übrigen Instrumente auch im Volke, wo sie früher doch so heimisch waren, kaum mehr geübt werden. Wir haben die Tatsache, daß die Männer, ja schon die Jünglinge, immer schwerer zum allgemeinen Gesang heranzuziehen sind. Selbst die Männerchöre haben es schwer, die genügende Zahl von Mitgliedern sich zu erhalten, wenn sie das eigentlich Gesungliche in den Vordergrund stellen und nicht eine Vergnügungsanstalt sein wollen. Dabei braucht man nur zu sehen, um eine Fülle musikalischer Begabung im Volke zu entdecken.

Das Unglück beruht darin, daß alle die Männer, die durch Beruf oder auch nur durch ihre soziale, sogar durch ihre rein ökonomische Stellung Erzieher oder Vorbilder der Masse sind, musikalisch nicht fördernd, meistens aber hemmend wirken. Denn solche unmusikalischen Vertreter der höheren Stände wirken zunächst selber nirgendwo auf Ausübung von Musik hin, sodann haben sie naturgemäß für die Bedeutung der Musik im Volksleben, bei Volksfesten und dergleichen kein

Verständnis. Drittens fehlt die außerordentliche Macht des eigenen Beispiels . . . Noch immer ist der Mangel des Beispiels durch eigene Musikübung. Was hat es früher selbst an entlegenen Orten eine Fülle guten Kammermusikbeispiels gegeben, als es noch Sitte war, daß jeder irgendwie musikalisch Begabte irgend ein Instrument lernte und nicht alles der unheimlichen Klavierseuche verfallen war! Jetzt hält es sogar in Städten schwer, aus Dilettanten ein einigermaßen brauchbares Streichquartett zusammenzubringen.

Es versteht sich von selbst, daß hohe Leistungen von der Schule nur erreicht werden können, wenn an ihr der Musikunterricht von einem tüchtigen Fachmann gegeben wird. Daß diesem Manne innerhalb des Lehrerkollegiums wie gegenüber den Schülern eine Stellung geschaffen werden muß, die in sich genau so viel Autorität besitzt, wie die jedes anderen Lehrers, sollte selbstverständlich sein. Wie es bisher so oft gehandhabt worden ist, daß der Gesangsunterricht an der Schule allen möglichen Zufälligkeiten überlassen, ja geradezu als notwendiges Übel mitgeschleppt wird, da man doch bei den Schulfesten ein paar Lieder singen muß, ist der Schule und der Kunst unwürdig und hat vor allen Dingen zu den üblen Verhältnissen beigetragen, die wir an den meisten Orten zu beklagen haben. Auf der anderen Seite aber ist bei wirklich künstlerischer Pflege der Musik an der Schule das hohe Ziel zu erreichen: echte Kunsterziehung der Schülerwelt selber durch die Kunst, wahrhafte Heranbildung der Jugend für den Genuß der Kunst im späteren Leben und Vorbereitung der zu den höheren Lebensstellungen Berufenen zur Erfüllung der hohen Aufgabe, Kunsterzieher zu sein für das Volk.“

### Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Das *Requiem* von **Karl Allmendinger** für gemischten vierstimmigen Chor, Op. 7, liegt in 2. Auflage vor.<sup>1)</sup> Dasselbe wurde unter 1712 in den Cäcilienvereins-Katalog aufgenommen und hat nun den Verleger (früher Zumsteeg, Stuttgart) gewechselt.

**Paul Amateuel** bringt die wechselnden Meßgesänge für die 3. Messe von Weihnachten und für den Neujahrstag in mensurierter einstimmiger Kantilene mit Orgelbegleitung<sup>2)</sup> in ähnlichem Stile wie für das Rosenkranzfest. (Vergl. *Musica sacra* 1908, Seite 105.) Auch Ober- und Unterstimmen können die schön deklamierten Texte wirksam zu Gehör bringen und so der liturgischen Vorschrift vielleicht besser genügen als bei schlechtem Vortrag der Chormelodie.

Ein feierliches und äußerst würdiges *Requiem* für 4 Männerstimmen mit Orgelbegleitung bietet **J. G. van Balen** als Op. 4b.<sup>3)</sup> Die nämliche Komposition ist in der Ausgabe für gemischten vierstimmigen Chor im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 2702 durch Referate von Dr. Ahle und Aug. Wiltberger aufgenommen. In vorliegender Bearbeitung erregen die hohen Töne des I. Tenor (sehr oft *g* und *a*) bei vielen Chören große Bedenken. Das Vorspiel zum Introitus und *Benedictus* kann füglich wegbleiben, um der liturgischen Vorschrift genau nachzukommen. Das *Dies irae* ist durchkomponiert und die Verse sind verschiedenen Stimmen als Soli zugeteilt. Das Responsorium *Libera* fehlt. Dem Stile nach hält die Komposition die Mitte zwischen streng und modern, bedarf aber guter Proben und schönes Stimmenmaterials.

Die 1., 3., 5. und 7. und anschließend die 2., 4. und 6. Strophe des Weihnachtshymnus *Jesu, Redemptor omnium* sind für drei Männerstimmen mit Orgelbegleitung von **Julius Bentivoglio** einfach und würdig komponiert.<sup>4)</sup>

*Requiem* und *Libera* nach der Vatikanischen Ausgabe, mit musikalischem Rhythmus und Orgelbegleitung versehen von **Ludwig Bonvin**, S. J., Op. 90. Den Lesern der *Musica*

<sup>1)</sup> *Missi pro Defunctis* ad 4 voces inaequales. Ravensburg, F. Alber. Partitur 2 *M.*, 4 Stimmen à 35 *S.*

<sup>2)</sup> *In Nativitate Domini (ad tertiam Missam) et in Circumcisione Domini.* Proprium Missae ad chorum unius vocis mediae comitante organo vel harmonio. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimme 90 *S.*, Stimme 10 *S.*

<sup>3)</sup> *Missi pro Defunctis.* Requiem ad 4 voc. viril. Requiem ad 4 voc. viril. comitante. Utrecht, Witwe J. R. van Rossum. 1906. Partitur 2 *M.* 20 *S.*, 4 Stimmen 1 *M.* 35 *S.*

<sup>4)</sup> *Hymnus pro festo Nativitatis Domini*, ad tres voces viriles (Tenor I, Tenor II, Baß) organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimmen 1 *M.* 5 *S.*, 3 Stimme à 10 *S.*

sacra sind die Grundsätze bekannt, welche der vielseitige Jesuitenpater inbetreff der Rhythmusfrage des gregorianischen Choraes vertritt. Der Römische Stuhl hat bisher die Rhythmusfrage offen gelassen, denn sie ist wirklich bisher nicht überzeugend gelöst worden. (Man sehe den Artikel Bonvins in vorliegender Nummer 1.) Jedenfalls werden die Gesangschöre in Deutschland, bezw. deren Leiter sich schwer entschließen können, die Gleichwertigkeit der Noten trotz der Verschiedenheit ihrer äußeren Gestalt als Hauptregel für den Vortrag anzunehmen und durchzuführen. Das vorliegende *Requiem*,<sup>1)</sup> dessen Begleitung äußerst einfach und natürlich ist, sucht nun den Anforderungen des musikalischen Rhythmus und der lateinischen Aussprache nach Möglichkeit Rechnung zu tragen. Die gewählten modernen Noten haben den Dauerwert, den sie überhaupt in der Musik besitzen und unterscheiden sich, gleich den Silben der Sprache, in längere, lange, mittlere und kurze, so daß der Isotonie, dem schläfrigen und einschläfernden Vortrag vorgebeugt ist. Natürlich muß auch bei der gegebenen Notation auf das Ernstlichste vor Überhastung und willkürlichen Manieren gewarnt werden. Bonvin hat den Text, bezw. die Melodie aufs treueste wiedergegeben (nach der *Vaticana*), deklamiert ihn jedoch mit einer rhythmischen Mannigfaltigkeit, die belebend und erquickend wirkt. Es ist zu wünschen, daß in der Rhythmusfrage, wie sie Bonvin lösen will und schon in der *Missa Gregoriana I*, wie in vorliegendem *Requiem* versucht hat, eine Verständigung erzielt werde. Was nützt der Text eines Gedichtes oder poetischen Aufsatzes, wenn derselbe nicht deklamatorisch schön und vollendet zu Gehör gebracht wird?

**C. S. Calegari.** Op. 248.<sup>2)</sup> Nur die Strophen *Tantum ergo* und *Genitori* sind für Sopran oder Tenor komponiert. Eine zweite Stimme als Alt ist imitatorisch eingeschaltet, kann aber natürlich nicht beim Vortrag der Oberstimme durch Tenor gebraucht werden. Das ganze klingt zu formelhaft.

Das *Requiem* für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums, Op. 37 von **Johann Diebold**, ist in unwesentlich verschiedener Bearbeitung, die man aber nicht als Neuauflage bezeichnen kann, erschienen.<sup>3)</sup>

**Agostino Donini** schuf eine Festmesse zu Ehren des heil. Bischofes und Kirchenlehrers Augustin für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung.<sup>4)</sup> Erfindung und Durchführung der Messe sind von Kunstwert, voll heiligen Ernstes, in der Orgelbegleitung, die auf drei Systemen steht, sorgfältig ausgearbeitet. Die Motive sind polyphon durchgeführt, die Deklamation ist schwungvoll, das ganze wirkungsreich. Der Komponist hat sich an kein Vorbild gehalten, nirgends ist Schablone, alles ist voll Geist und Leben. Was aber Referent beanstandet, sind, besonders im *Gloria* und *Credo*, die vielen Einzelsätze, welche, öfters durch unnütze Zwischenspiele unterbrochen, den Text zerstückeln und die einheitliche Gesamtwirkung abschwächen. Der Organist und der moderne Kontrapunktist stehen zu sehr im Vordergrund und schädigen die fließende Deklamation des liturgischen Textes. Die Teilung der Männerstimmen z. B. in *Domine Deus* und ähnlich in *Domine fili*, *Et incarnatus est* usw. ist gegen den reinen Satz. In modulatorischer Beziehung setzt sich der Komponist keine Schranken; besonders hart ist das *Confiteor*. Außerordentlich leichte und homophone Sätze wechseln mit schwierigen und rhythmisch verwickelten Stellen, die viele Proben erfordern. Der Organist muß sattelfest sein und die Registrierung flink und sicher beherrschen. Der Sopran muß oft auf dem hohen *g* deklamieren! Die dynamischen Forderungen reichen von *fff* bis zum *pppp* und sind oft sehr unvermittelt, z. B. von *pp* zum *f* und wieder *pp*. Die Neuitaliener suchen

<sup>1)</sup> *Missa pro Defunctis* quam juxta editionem Vaticanam et secundum rhythmum musicalem harmonice ornavit. Regensburg, Friedrich Pustet. 1908. Partitur 1 *M* 20 *S*, 4 Stimm-Exemplare 40 *S*.

<sup>2)</sup> *Tantum ergo*, ad chorum unius vel duarum vocum aequalium vel inaequalium armonio vel organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimme 1 *M*, Stimme 10 *S*.

<sup>3)</sup> Op. 37 erschien zuerst bei Pustet, Regensburg und ist im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 1360 aufgenommen. Diese 1909 erschienene Ausgabe ist im Verlag von L. Schwann in Düsseldorf mit einem Vorwort des Verfassers von Juli 1908. Partitur 1 *M* 50 *S*, Stimme 20 *S*.

<sup>4)</sup> *Messa solenne in onore di S. Agostino Vescovo e Dottore*, a quattro voci dispari (S. C. T. e B.) con accompagnamento d'Organo. Preis 3 Lire. Sopran und Alt vereinigt 50 Cent. Tenor- und Baßstimme 50 Cent. Mailand, A. Bertarelli & Cie. Die Messe ist dem Monsignore Dr. Angelo Nasoni, Kanonikus der Metropolitankirche und Direktor der Zeitschrift „*Musica sacra*“ in Mailand gewidmet.

zuviel nach neuem Stile und können sich mit ihren klassischen Vorbildern nicht mehr befreunden. Die Deklamation des Individuums steht bei den Solisätzen zu sehr im Vordergrund der Kirchenchorbühne. F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

### Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. **Umfrage.** P. Cölestin Vivell O. S. B. in Seckau (Steiermark) hat einen umfassenden „Index Rerum“ (4<sup>o</sup>) und einen „Index Initiorum“ (8<sup>o</sup>) zu den *Scriptores de musica* von Gerbert und Coussemaker fertiggestellt. Da er in diese 2 Indices auch die außer Gerbert und Coussemaker edierten lateinischen Musiktraktate und die lateinischen Übersetzungen der griechischen Traktate aufnehmen muß, so bittet er, ihm Titel, Herausgeber und Verleger dieser Editionen anzugeben.

Die bereits ihm zugekommenen Traktate sind: 1. *Bortoli De institut. musica* II 5, von Friedlein, Leipzig, Teubner 1867; 2. *Musica practica Bartol. Rami* de P. von T. Wolf, Leipzig, Breitkopf 1901; 3. Anonymer Musiktraktat des 11.–12. Jahrhundert von T. Wolf, Vierteljahrsschrift IX; 4. *Tonarius Tetschenensis* von Edm. Langer, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Regensburg 1902; 5. *Tonarius T. Twinger de Königsb.* von F. X. Matthias, Graz, Styria 1903; 6. *Tractatus musicæ scientiæ Gobelini* Person von H. Müller, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1907, Regensburg.

Da der sachliche Wert der 2 Indices durch Aufnahme aller Ausgaben bedeutend erhöht wird, sei obige Bitte den Verlegern, Antiquaren und Herausgebern von Musiktraktaten, sowie anderen Freunden der Musikwissenschaft angelegentlichst empfohlen.

2. **× Aussig.** Dem Chordirektor an der hiesigen Dekanalkirche Herrn Ferdinand Dreßler wurde, wie wir erfahren, anlässlich seines 30jährigen verdienstvollen beruflichen Wirkens das Ehrenkreuz *Pro ecclesia et pontifice* verliehen. Diese Verleihung ist ein sichtbares Zeichen der Anerkennung dessen, daß Herr Chordirektor Dreßler in Ausübung seines Berufes allzeit dem besten künstlerischen Geschmacke Rechnung trug, jeder Verflachung abhold, unter seinen Berufsgenossen eine hervorragende Stellung einnimmt und in Aussig die Kirchenmusik auf einer anerkannten Höhe hält. In hiesigen musikalischen Kreisen, sowie bei den persönlichen Freunden des Ausgezeichneten wird die Nachricht dieser Ehrung, die interessanterweise gerade am Vorabend des morgigen Geburtstags des geschätzten Tonkünstlers eintrifft, lebhafteste Anteilnahme hervorrufen. (Bravo! D. R.)

3. **○ Programm** zu dem am Sonntag, den 29. November 1908 im großen Saale des Katholischen Gesellenhauses vom Pfarrcäcilienverein **Deggendorf** veranstalteten Cäcilientag verbunden mit der Generalversammlung des Vereins: 1. Ouvertüre zur Oper „Titus“ für Orchester von W. A. Mozart. 2. Cäcilias Gebet, Chor mit Solo und Orchester von Georg Zoller. 3. Vortrag: Die kulturelle und liturgische Bedeutung der Kirchenmusik. 4. Meditation für Violine und Cellosolo, Klavier und Harmonium von Bach-Gounod. 5. Feierlicher Zug zum Münster aus der Oper „Lohengrin“ für Orchester von R. Wagner. 6. Erledigung der Vereinsangelegenheiten. 7. Intermezzo aus der Oper „Cavalleria Rusticana“ für Orchester von Mascagni. 8. Der 42. Psalm für gemischten Chor, Soli und Orchester von Mendelssohn. 9. Volksliedchen und Märschen für Streichorchester von Komczak. 10. Marsch für Orchester von Fr. Schubert. Anmeldung zur Aufnahme in den Verein für passive Mitglieder nimmt jederzeit schriftlich oder mündlich der Vereinspräsident (Hochwürdt. Herr Stadtpfarrer), oder der Vereinskassier (Herr Spänglermeister Schneider) entgegen. (Vereinsbeitrag 1  $\frac{1}{2}$ ). Aktive Mitglieder zahlen keinen Vereinsbeitrag. Anmeldungen sind an den 1. Chormeister (Stadtpfarrchorreгент Vinzenz Goller) zu richten.

4. **2** Zum Gedächtnis an **F. Mendelssohn-Bartholdi** (100. Geburtstag am 3. Febr. 1909), **Georg Fr. Händel** (150. Todestag am 14. April 1759) und **Joseph Haydn** (100. Todestag am 31. Mai 1909) sind Chor- und Instrumentalkompositionen für Schülerkonzerte im Verlage von Chr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Großlichterfelde erschienen. Die Redaktion empfiehlt außer lebhafteste den Dirigenten der Cäcilienvereine von genannter Firma das schöne Verzeichnis gratis und franko zu beziehen und der großen Meister in weltlichen Aufführungen zu gedenken.

5. **Inhaltsübersicht von Nr. 12 des Cäcilienvereinsorgans 1908:** Vereins-Chronik: Versammlung des Diözesan-Cäcilienvereins Seckau-Graz in Stainz; Bericht über den Cäcilienverein Oberwallis, Diözese Sitten; Feier des 70jährigen Stiftungsfestes des katholischen Kirchenchores „St. Gregorius“ und 5. Bezirksversammlung der Pfarr-Cäcilienvereine des Westerwaldes zu Würges; Jahresversammlung des Bezirks-Cäcilienvereins Landau; Bezirks-Cäcilientest in Großblittgen (Kreis Wittlich); 20. Plenarsitzung des Cäcilienvereins der Diözese Rotenburg in Stuttgart. — Die drei Tage nach Weihnachten. (Von P. A. W.) — Rundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften von Juli mit November 1908. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Ein neuer Baustein zur Kirchenmusikreform von P. Theresius Mayerhofer; Breslau, Monsignore Emil Nikel zum Doktor der Theologie ernannt. — Inhaltsübersicht von Nr. 12 der *Musica sacra*. — Offene Korrespondenz: Abonnementeinladung. — Anzeigenblatt Nr. 12. — Titel und Inhaltsverzeichnis zum 43. Jahrgang und Bestellzettel für den neuen Jahrgang, sowie Sachregister Seite XXXIII—XXXX zu den 3500 Nummern des Cäcilienvereins-Kataloges.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.  
Nebst Anzeigenblatt.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kath. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Zur Gymnastik der Stimme. Von A. Fröhlich. — Aus Archiven und Bibliotheken: Randglossen zu ornatorischen Änderungen. I. Historischer Sinn. — Tradition. Von P. Ludwig Bonvin. (Schluß) — Im Lesezimmer; Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witts. Von Dr. Karl Weinmann. — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: M. J. Eisenheimer (3); Hieronymus Frescobaldi-Jul. Bas; Vinz. Goller; Mich. Haller (3); Viktor Keldorfer; J. M. Hanber-C. Ett-Dr. Fr. Witt; Fr. Kimovec; Th. Lohmiller; Joh. Gg. Meuerer; A. Müller; Jos. Nießer. (Schluß folgt.) — Beginn des 35. Kurses an der Kirchenmusikschule in Regensburg. Von F. X. Haberl. — Aufführung des Riedelvereins in Leipzig. Von Dr. H. Löbmann. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Düsseldorf; Aus dem Testamente Gevarts; † G. A. Gsch; Konstanz, 25jähriges Jubiläum des Cecilienvereins; Oasegg, Kirchemusikische Aufführung und Orgelweih. — Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cecilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 2.

## Zur Gymnastik der Stimme.<sup>1)</sup>

Von A. Fröhlich.

Der Lehrer braucht seine Stimme zum Sprechen, der Sänger zum Singen, der Redner zum Reden, der Seelsorger braucht sie aber beim Hochamt, bei der Vesper usw. zum Singen, auf der Kanzel zum lauten Reden und in der Schule und im Beichtstuhl zum Sprechen. Die Stimme ist für den Seelsorger also von allergrößter Bedeutung; er hat also auch alle Ursache, seine Stimme zu pflegen.

Wie viele Geistliche gibt es, welche durch Anstrengung beim vielen Sprechen und lauten Reden von Kehlkopf-, Lungen- und andern Leiden befallen werden. Einer meiner Bekannten, ein noch junger Professor, fühlte sich nach seiner Vorlesung stets stark ermüdet. Das Sprechen strengte ihn sehr an und diese Anstrengung wirkte auf das ganze körperliche Befinden in schlimmer Weise ein. Das Übel wuchs so sehr, daß sogar Blutspecken zeitweise eintrat. Daß er verschiedene Spezialisten konsultierte, Kuren, ja operative Eingriffe sich machen ließ, ist begreiflich, aber nichts wollte helfen. Die Spezialisten erklärten, so ein alter Rachen- und Kehlkopfkatarrh sei nicht mehr zu heben. Wäre das Übel fortgeschritten, so hätte er an eine frühzeitige Pensionierung denken müssen.

Da riet ihm ein Geistlicher, der als Prediger in einer Stadt tätig und der früher mit demselben Leiden behaftet war, er solle Sprechübungen bei einem Sprech- und Gesanglehrer nehmen; nur dadurch sei er von seinem Leiden befreit worden. So komisch das klang, so gut bewährte sich das Mittel. Es ging ja anfangs sehr langsam, aber allmählich ging das Sprechen leichter.

Der Grundfehler ist bei vielen eben der, daß der Luftdruck, der zum Sprechen, Reden und Singen notwendig ist, eben im Kehlkopf gebildet wird. Dadurch wird das Sprachorgan überanstrengt. Der Luftdruck muß vor allem durch Einziehen und die Tätigkeit des Zwerchfelles erzeugt werden. Das ist manchen Menschen ganz natürlich, andere müssen es eben durch längere Übung lernen.

In geistlichen Kreisen ist leider die Kunst des Sprechens, welche mit der Kunst des richtigen Atmens eng zusammenhängt, noch sehr wenig bekannt. In Schauspielerkreisen legt man ein sehr großes Gewicht darauf. Und es sind eine ganze Reihe von

<sup>1)</sup> Aus „Korrespondenz- und Offertenblatt für die gesamte katholische Geistlichkeit Deutschlands“, XIX. Jahrgang, Nr. 1. Regensburg, Verlagsanstalt, vorm. J. G. Manz. 1909.



Werken in den letzten Jahren erschienen, welche diese wichtige Kunst gründlich behandeln. Die meisten dieser Werke sind leider mit so vielerlei *termini technici* beschwert, daß sie ein medizinischer Laie kaum versteht. Die Kunst besteht darin, durch Übung es dahin zu bringen, gut zu sprechen und zu singen, die größte Kraft und Ausdauer dabei zu entfalten und doch den Organismus so wenig als möglich zu ermüden. Zwei kleine Schriften können wir unsern Lesern empfehlen, welche klar und leicht verständlich die Sache behandeln. Es sind dies „Die Atmungskunst der Menschen in Verbindung mit Ton und Wort im Dienste der Kunst und Wissenschaft“ von Jeanne von Oldenbarnevelt, Spezialistin für Gesang, Deklamation, hygienisches Sprechen und Atmungsgymnastik in Berlin. Verlag von Wilh. Möller, Oranienburg. Dann: „Gymnastik der Stimme gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Übung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane“ von Oskar Guttman. (7., vermehrte und verbesserte Auflage. 1908. Verlagsbuchhandlung J. J. Weber in Leipzig, gebunden 3 *M* 50 *S*.)

Wir müssen ja nicht denken, daß hier eine ganz neue Kunst entdeckt wurde und gelehrt wird. Diese Kunst ist schon alt, sie war in Deutschland wie so manche andere Kunst verloren gegangen. In Italien hatte sie sich unter den Schauspielern in der Tradition erhalten.

Von den buddhistischen Priestern ist bekannt, daß sie sich üben, möglichst ruhig tief zu atmen und den Atem lange anzuhalten. Die Griechen und Römer benutzten die Atmungsgymnastik zu hygienischen Zwecken, besonders um einen schön gewölbten Brustkorb zu erlangen.

Hören wir Oldenbarnevelt erzählen.

„Vor ungefähr fünfzig Jahren wurde in Paris eine Kommission ernannt zu untersuchen, was der Grund sein könnte, daß die Gesangkunst so zurückginge, mit Ausnahme der gottbegnadeten Sterne, die damals am musikalischen Firmament glänzten. Man kam zu der Entdeckung, daß die mangelhafte, ungenügende und unbewußte Atmung die Hauptschuld daran trug. Es entstanden bald darauf über dieses Thema eingehende ernste Werke, wie von Dr. Segond, Cruveilhier, Dally, Pousseule, Marchal de Calo usw. Frankreich gab also das Signal zur Aufweckung der lange eingeschlafenen Wissenschaft. Nun kam Deutschland an die Reihe und bemächtigte sich der höchst wichtigen Sache. In den Ärzten Neumann, Bicking, Niemeyer, Steinhof und Rud. Weil fand diese Therapie von der Zeit an bis jetzt warme Vorstände, Vorkämpfer und Verbreiter. Es sind noch viele da, die, überzeugt von der großen Bedeutung, der Sache fortwährend eine Lanze für die Haupttherapie des menschlichen Körpers brechen. Keinem gelang es aber, diese Gymnastik so praktisch und so deutlich zu erklären, wie Leo Kofler, ein amerikanischer Gesangslehrer, der als der erste betrachtet werden mag, der für die Erlernung dieser Kunst ein bestimmtes System schrieb.“

Jeanne von Oldenbarnevelt will auch Heilungen von Lungen-, Kehlkopf- und Magenkatarrhen, ja selbst Heilungen von Asthma erzielt haben. Allerdings müssen alle solche, die leicht zu Erkältungen und Entzündungen der Luftwege neigen, sehr vorsichtig sein; denn der geringste Temperaturwechsel beim Atmen zieht Erkältung nach sich. Asthmatiker müssen zu der Atmungsgymnastik wenigstens im Anfang die Dr. Kuhnsche Saugmaske benutzen, welche durch die Gesellschaft für Medizinische Apparate, Berlin W., Linkstr. 31, zu beziehen ist. Leider kostet sie noch 20 *M* und nützt sich bezüglich des Gummis sehr bald ab. Auch wird für tief eingewurzelte Übel viel Geduld notwendig sein, besonders da Rückfälle den Kranken mutlos machen.

Was wir hier aber vor allem empfehlen, das ist, daß alle Gesanglehrer in Knaben- und Priesterseminarien die Grundsätze der Sprech- und Atmungskunst gründlich loshaben und bei den Gesangsübungen zugrunde legen. Es könnte da gar mancher junge Seminarist sehr großen Nutzen für die ganze spätere Tätigkeit erzielen und vielleicht von vielen harten Beschwerden, die ihm seinen Beruf oft unmöglich machen, bewahrt bleiben.

Der Klerus soll sich alle neuzeitlichen Erfahrungen wohl zunutze machen, um das möglichste leisten zu können; er soll sich nicht gegen solche Erfahrungen abschließen

und sie gering achten. Ich weiß, daß man in dieser Hinsicht in Kleruskreisen leider zu oft der konservativen Richtung huldigt — aber diese Richtung manchmal teuer bezahlen muß.

Wie wichtig ist diese Kunst für solche Geistliche in Großstädten, welche tagsüber oft mehrmals in Versammlungen reden, dazu noch Unterricht erteilen und lang im Beichtstuhl sprechen müssen. Durch Übung im richtigen Atmen kann es jeder einigermaßen gesunde Mann wirklich weit bringen.

## Aus Archiven und Bibliotheken.

### Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

(Schluß aus Nr. 1, Seite 3.)

Obwohl mir nicht Dokumente in der gewünschten Zahl zur Verfügung stehen, wolle man mir doch erlauben, dieser noch wenig besprochenen Frage der parallellaufenden Gegentraditionen durch Anführung von Beispielen und Belegen mit einiger Ausführlichkeit näher zu treten.

Betreffs des 12. Jahrhunderts sind mir leider keine diesbezüglichen Aussprüche der damaligen Musikschriftsteller bekannt; vielleicht sind andere hierin glücklicher.

Im 13. Jahrhundert aber bringt uns der in Frankreich lebende Dominikaner Hieronymus de Moravia die gewünschte Kunde. Er hinterließ einen Traktat „*De Musica*“, in dessen 25. Kapitel er zuerst unterscheidet zwischen Choral „insofern er selbständig gesungen wird“ und Choral, „der dem Diskantus unterworfen wird“, d. h. als eine der Stimmen der mehrstimmigen Musik herangezogen wird. Hieronymus erklärt ausdrücklich vom selbständig auftretenden Choral handeln zu wollen. Im folgenden Kapitel, in welchem er den Diskantus bespricht, kommt er auf erwähnten Umstand in klaren Worten nochmals zurück. „Er schreibt zwar: Es ist ferner zu bemerken, daß alle Noten des *Cantus planus* lang sind und einen ganzen Takt ansfüllen . . . Die Noten des Diskantus sind dagegen nach Kürzen und Längen abgemessen;“ am Rand fügt er jedoch hinzu: „Was hier vom *Cantus planus* gesagt ist, widerspricht nicht dem im vorhergehenden Kapitel Gesagten; denn dort handelt es sich um den liturgischen Gesang, insofern er allein ausgeführt wird, hier aber spreche ich nur vom *Cantus planus*, der dem Diskantus unterworfen ist“. Also von diesem eigentlichen und selbständigen, nicht etwa einen Teil der mehrstimmigen Mensuralmusik ansmachenden Choral gibt er uns eine doppelte Vortragsweise an, deren eine (wie es scheint, die meist verbreitete) sechs verschiedene Dauerwerte anwendet (lange, längere und sehr lange Noten, kurze, kürzere und sehr kurze), während die andere Vortragsmanier nur drei Notenwerte benutzt: die lange Note, die kurze, oder *communis* und die *semi-brevis*. Diese verschiedenwertigen Noten wurden in beiden Manieren in sehr willkürlicher Weise zu einem unbeholfenen, unkünstlerischen Rhythmus zusammengeordnet, der zwar, wie schon bemerkt sehr wenig mit der ursprünglichen Choralrhythmik gemein hatte, aber immerhin in Gegensatz zum „Gleichmaß“ steht; und das ist alles, was hier bewiesen werden soll.

Daß diese Vortragsarten nicht etwa als reine, in die Praxis nicht übergegangene Gelehrten-spekulation anzusehen sind, beweist die Bemerkung des Hieronymus, daß die zweite Ausführungsart „in verschiedenen Kirchen Frankreichs in Gebrauch“ stand und daß „auch andere Nationen sie sich zu eigen gemacht haben“. Nach eingehenden Erklärungen bemerkt er nochmals: „Hiermit jedoch genug von der Weise, in der die Franzosen im Choral die Noten zu singen und die Pausen zu beachten pflegen“.

Nach dem „*Lucidarium musicae planae*“ des Marchettus von Padua, der in der zweiten Hälfte desselben 13. und im Anfang des 14. Jahrhunderts in Italien lebte, ist der Choral „ein Gesang, der ohne Zeitmessung notiert und gesungen wird, den jeder Sänger vielmehr nach Belieben notieren und singen kann“. Die Choralnoten, die, nach damaliger Anschauung, aus sich weder lang noch kurz waren, wurden also dort je nach dem Dafürhalten des Sängers gleich oder ungleichwertig ausgeführt. Wir erblicken hier also Willkür, aber nicht prinzipielles Gleichmaß.

Im 14. Jahrhundert treffen wir in England den Benediktiner Walter Odington, der dem Riemanschen Musiklexikon zufolge, seinen Traktat „*De speculatione musicas*“ um 1300 verfaßte und nach 1330 starb. Der Teil V (*De harmonia simplici, id est, de plano cantu*) des genannten Traktates handelt vom liturgischen Gesang in sich betrachtet, nicht als Unterlage für den Diskant. Im zweiten Kapitel wird die Notwendigkeit einer Notation zur Bezeichnung der langen und kurzen Töne im Choral hervorgehoben, und eine Tabelle dieser Notation in der bekannten Quadratschrift gegeben; die Erklärung der rhythmischen Bedeutung dieser Notenzeichen spart Odington jedoch für den folgenden Teil VI an, indem er schreibt: *de longis et brevisibus posterius*. Der Teil VI handelt zwar von der Diaphonie, da aber die benutzte Notation und ihre rhythmische Bedeutung für beide Musikgattungen, nach Odington, dieselben sind, konnte er, um sich nicht zu wiederholen, einfach auf diesen VI. Teil verweisen, wo er dann im 1. Kapitel drei Noten aufzählt: die Longa (L), die kurze (C), die Semibrevis (S); zwei oder drei Semibreven sind, sagt er, einer kurzen gleich, und zwei oder drei kurze einer langen, je nachdem (der damaligen Anschauung entsprechend) der rhythmische Modus ein vollkommener oder ein unvollkommener war.

Ein anderer Engländer, Johannes de Muris,<sup>1)</sup> Magister der Mathematik zu Oxford, läßt in seinem etwa um 1340—50 geschriebenen „*Speculum musicae*“, also 40—50 Jahre nach dem Traktat Odingtons, einen empfindlichen Verfall des Rhythmus erkennen, denn nach lib. VI, cap. 71 erachtet der Autor die angegebenen paar Dauerverschiedenheiten für deu Choral nicht als wirklich notwendig, sondern nur als auch auf ihn anwendbar: „Die Zeitmessung, schreibt er, ist doppelter Art. Die eine mißt die Zeiten nach feststehenden und bestimmten Verhältnissen; Man trifft sie an in der figurirten Musik. Die andere ist nur ein relatives Maß, insofern als gewisse Noten langsamer als andere gesungen werden, aber ohne den Grad der Langsamkeit oder Schnelligkeit zu präzisieren. Sie kann auch im *Cantus planus* stattfinden, denn nach der Lehre Guido von Arezzo sind die reperiurierten Töne kürzer und andere Noten, wie die vorletzten und letzten bei der Pause, sind länger.“

Ein wichtiger Zeuge für den Choralrhythmus, wie er noch im 15. Jahrhundert in Mittelitalien geübt wurde, trifft uns in dem Karmelitermönch Johannes Hotby entgegen. In England geboren, lebte er von 1467—1486 im Kloster zu St. Martin zu Lucca und verfaßte dort in italienischer Sprache einen „*Calliopea leghale*“ betitelten Traktat, welcher uns sehr wichtige Aufschlüsse über deu damals in den Karmeliterkirchen und überhaupt im mittleren Italien herrschenden Choralvortrag gibt. Wir ersehen aus seinen Ausführungen, daß sich dort die ursprüngliche Rhythmik in ihren wesentlichen Punkten noch ziemlich gut erhalten hatte. In seiner Abhandlung wird die Tatsache hervorgehoben, daß der Choral, seines verschiedenen Notendauerwerte nicht etwa von der figurirten Musik erhalten hat, sondern umgekehrt, wie Hotby erklärt, „ist es bezüglich der Dauerverhältnisse der Noten leicht zu sehen, daß der figurirte Gesang den Choral zur Grundlage hat, daß er von diesem stammt.“ Hotby haudelt demgemäß zugleich vom Rhythmus beider Gesangsarten, in dem er jedoch an mehreren Stellen ausdrücklich aufmerksam macht auf die Verschiedenheiten, welche den Choral und die figurirte Musik in manchen rhythmischen Einzelheiten voneinander trennen. Der Einzelnoten (Punkte gibt es, sagt er, vier, die damals folgende Namen trugen: Quadrat (■), Helmayn (●), Strophikus (●) und Ariskus (●). (Die figurirte Musik fügte diesen Noten noch die Minima ↓ bei,“ welche jedoch im Choral nur selten vorkommt.“) „Die Einzelheiten, welche im Choral Strophikus, Quadrat und Raute, d. h. Helmayn heißen, nennt man, sagt Hotby, im figurirten Gesang *longa, brevis und semibrevis*“. Der Strophikus und der Ariskus bezeichneu lange Noten; das Viereck und die Raute sind kurz.“ Bei der Erklärung der rhythmischen Modi heißt es: „Statt eines Strophikus kann der ihm entsprechende Wert stehen, da ja der Strophikus zwei oder drei Quadratnoten gleichkommt. Ist er deren drei wert, so ist der Modus vollkommen; gilt er nur zwei Quadrate, so ist der Modus unvollkommen“, und ähnlich: Das Quadrat gilt 2 oder 3 Rauten, je nach dem Modus.“ Das ist wahrlich kein Vortrag im Gleichwerte der Noten.

Weniger günstig war es zur nämlichen Zeit in Nord- und Süditalien um den Choralrhythmus bestellt. Wie in der Politik scheint dort auch in der Kunst französischer, deutscher und spanischer Einfluß großer gewesen zu sein. In beiden erstgenannten Ländern hatte ja die Verwüstung auf rhythmischem Gebiete früher und radikaler um sich gegriffen.<sup>2)</sup> So vernehmen wir aus dem Traktat „*De notis et pausis*“ des Johannes Tinctoris, der 1475—87 Kapellmeister am Hofe Ferdinands von Aragonien zu Neapel war, daß es Noteu gibt, „welche keinen bestimmtem Dauerwert besitzen. Sie haben eine größere oder geringere Dauer, je nach dem Belieben der Sänger; das sind die Noten, welche im *cantus planus* benützt werden“, (Lib. I., cap. 1.) und Kap. 15: „Die Noten von unbestimmten Dauerwerten sind durch keine regelmäßige Dauer begrenzt: z. B. diejenigen, welche man im *cantus planus* gebraucht. . . Diese Noten werden bald mit, bald ohne Maß gesungen, hier im vollkommenen Zeitmaß, dort im unvollkommenen, je nach dem Gebrauche der Kirchen oder dem Belieben der Sänger.“ Das ist übrigens auch kein grundsätzliches Gleichmaß der Noten.

Im 16. Jahrhundert, ebenfalls in Italien, begegnen wir in der Vorschrift, die Blasius Rossetti (1529) für manche syllabische Gesänge gibt, einer gewissen Dauerverschiedenheit der Noten: „In den Hymnen und Sequenzen in den Psalmen und Antiphonen. . . sollen wir bei kurzen Silben die Gesangsnote kürzen. Der Minorit Pietro Canuzzi (*Regulae florum musicarum*, cap. 10.) lehrt, wie wir es bei Tinctoris gesehen haben, daß „die *musica plana* aus Noten von unbestimmtem Zeitwerte besteht, . . . die nach dem Gutdünken eines jeden gesungen und gemessen werden“.

Wir sind um beim 17. Jahrhundert angelangt, dem Zeitalter der medizinischen Ausgabe (1614—15). Diese Chorallesart kam besonders im päpstlichen Gebiete in Gebrauch; bei der Ungunst der kirchemusikalischen Zustände fand sie außerhalb des Kirchenstaates keine große Verbreitung, bis sie bekanntlich unter Pius IX., 1871, als offizieller Gesang neugedruckt und besonders in Deutschland, Österreich, der Schweiz, Holland, Belgien, den Vereinigten Staaten Nordamerikas, England und Irland eingeführt wurde. Ihre Notation, wie der Vortrag, den sie voraussetzt, weist drei zwar nicht genau gemessene aber doch wirklich verschiedene relative Notenwerte auf.

Sind wir so in Begleitung der *Mediceae* in ihrem Ur- und Neudruck bis zur heutigen Zeit vorgertickt und haben wir mit ihr in Rom und in verschiedenen Ländern eine dem Äqualismus wider-

<sup>1)</sup> Nach H. Riemann wohl zu unterscheiden von Julianus de Muris, Rektor der Sorbonne zu Paris.

<sup>2)</sup> In Frankreich hatte auch, soviel bisher ersichtlich, die Ursache dieser rhythmischen Verwüstung, d. h. das „Organum“, ihren Ursprung.

sprechende Vortragsüberlieferung beobachtet, so soll doch noch gezeigt werden, daß selbst in Frankreich, dem gelobten Lande des Gleichmaßes, letzteres im 17. und 18. Jahrhundert nicht die unumschränkte Herrschaft besessen hat. Wie sang man in Frankreich nach dem Zeugnisse des Benediktiners Dom Jumilhac? Er sagt es uns in seinem Werk „*La Science et la Pratique du Plain-chant*“ (1673). Der liturgische Gesang umfaßt nach ihm drei Gattungen: 1. den „*plain-chant*“, der in genau abgemessenen gleichwertigen Noten sich bewegt. Zu demselben gehören die Antiphonen, die *Responsoria*, alle Melsteile mit Ausnahme des *Credo* und des *Gloria* der einfachen Feste etc.; 2. den „*chant psalmodique*“, welcher Noten von verschiedener, aber unbestimmter Dauer enthält; in ihm sind die Noten über akzentuierten Silben lang, alle anderen sind kurz oder werden als solche behandelt. Diese *chants psalmodiques* umfassen die Psalmen und *Cantica*, die *Praefatio*, das *Pater noster*, das *Gloria* der einfachen Feste, das *Te Deum*, das *Kyrie*, *Sauctus* und *Agnus* der Feraltage usw.; 3. den „*Chant métrique*“ mit fünf verschiedenen proportionellen Notenwerten. Zu dieser Klasse gehören alle Hymnen, das *Credo*, welches daktylischen Rhythmus hat, etc. Mit Ausnahme der ersten Klasse begegnen wir also wieder keinem Vortrag im Gleichmaß der Noten.

Was das 18. Jahrhundert betrifft, so möge uns unter den vielen Zeugen des damaligen Choralvortrages in Frankreich der Abbé Leonard Poisson in seinem den „*Messieurs les Prêcheurs ou grands Chantres des Eglises de France*“ gewidmeten „*Traité théorique et pratique de plain-chant grégorien*“ (Paris, 1750) erklären, daß zwar gewisse Sequenzen, wie das *Lauda Sion* und das *Dies irae* (nach der damals nur die metrische Poesie verstehenden und die akzentuierende Poesie verkennenden Auffassung) als in Spondäen geschrieben betrachtet und deshalb für gewöhnlich („*ordinairement*“) in spondäischem Gleichmaß gesungen wurden, daß aber andere Sequenzen nach Längen und Kürzen vorgetragen werden konnten, und die übrigen Gesänge des Chorals (der als ein *Récit mesuré et animé* definiert wird) in Noten von drei verschiedenen Dauerwerten ausgeführt wurden, indem man der langen Note zwei genau nach Thesis und Arsis abgemessene Zeiten beilegte, der brevis oder mittleren eine Zeit und der semibrevis eine halbe Zeit. „*Il faut en chantant faire attention à la valeur des notes*“.

Überblicken wir nun das Ergebnis unserer Untersuchung, so sehen wir uns genötigt, die sogenannte Tradition des Vortrags im Gleichmaß der Noten abzuweisen, 1. weil diese Tradition keine „*rechtmäßige*“ ist; da sie das Überlieferungsobjekt seines wesentlichen Rhythmus-elementes beraubt und es mithin innerlich alteriert und verstümmelt darbietet; 2. weil sie nicht, wie behauptet wird, als die Tradition der Kirche gelten kann; im ersten Jahrtausend existierte sie überhaupt nicht, und von da an läuft ihr zur Seite eine entgegengesetzte, die entweder in Erinnerung der ursprünglichen Tradition oder getrieben durch das natürliche Bedürfnis der Musik nach Rhythmus sich, hier mehr, dort weniger, in all den Jahrhunderten seit dem 12. bis heute in der Kirche erhalten hat.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

## Im Lesezimmer.

### Zum 20. Todestag Dr. Franz Xaver Witts.

Am 2. Dezember 1908 vollendeten sich 20 Jahre, daß der große Gründer des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins sein Auge im Tode schloß. Hat die Gegenwart seinen Namen vielleicht schon vergessen? Den Namen dessen, der auf kirchenmusikalischem Gebiete eine Umwälzung herbeiführte und eine Tätigkeit entfaltete, die Angelpunkt und Grundfeste für kommende Zeiten sein sollte? Frage die Tausenden, die sich unter das Banner der heiligen Cäcilia gestellt, und sie werden dir den Namen Witt mit Begeisterung und Ehrfurcht nennen.

Vergebens hätte der kunstsinnige Ludwig I. seinem Kapellmeister Ett die Reform der Kirchenmusik aufgetragen, umsonst der opferfreudige Proske in Italiens Archiven die Quellen der klassischen Kirchenmusik erschlossen, wäre nicht Witt der Mann gewesen, der diese Reformideen in die lebensvolle Praxis umsetzte und sie in die Lande hinausrug.

Witt war ein geborener Reformator und Organisator. Er begnügte sich nicht, salbungsvolle Reden zu halten, nein, er handelte, er arbeitete, er rieb sich auf in der Verfolgung seiner Pläne. Wer diese Kleinarbeit Witts und überhaupt sein Wirken kennen lernen will, der lese das Lebensbild, das ihm treue Freundeshand geschrieben,<sup>1)</sup> und er wird staunen, was dieser Feuergeist geleistet: Viermal trug Franz Witt die Würde und Bürde eines Generalpräses, besuchte und leitete, so oft es ihm nur immer möglich war, die kirchenmusikalischen Exerzitien des Cäcilienvereins, die Generalversammlungen, redigierte 23 Jahre lang die von ihm gegründeten Reformblätter, war lange Zeit Vorsitzender des Referentenkollegiums, machte „*kirchenmusikalische*“ Reisen und hielt Instruktion-kurse ab, dazu entfaltete er noch eine ausgedehnte schriftstellerische und kompositorische Tätigkeit. Seine Privatkorrespondenz, die er im Interesse des Cäcilienvereins und der Kirchenmusikreform führte, gibt Dr. Walter auf über 30000 Briefe an; wach eine Unsumme von fördernder Arbeit für Tausende! Und als das Übermaß der Strapazen den siechen Körper aufgerieben hatte, da zog sich der geniale Mann von der Öffentlichkeit zurück und wehte seine letzten Kräfte der Seelsorge. Im Beichtstuhl — er hatte eben eine arme Bauernfrau Beichte gehört — hauchte der ideale Priester seine Seele aus.

<sup>1)</sup> Dr. Franz Walter, Franz Witt, ein Lebensbild. Regensburg, Fr. Pustet. 2. Auflage. 1906.

Das war Franz Xaver Witts Leben und Wirken. Ganz anders urteilt freilich eine Schrift, die soeben die Presse verläßt und Witt ein eigenes Kapitel widmet.<sup>1)</sup> Hören wir den Verfasser selbst:

„Witt ist in der Kunstgeschichte ein Unikum. Seine zahlreichen Kompositionen sind anerkanntermaßen schwach in der Erfindung (!), in der Mache dilletantisch (!). Ein paar Ausnahmen unter schrecklich viel Makulatur (!) bestätigen die Regel. Zu den Ausnahmen gehören aber ganz gewiß nicht Witts Messen; man denke an die am meisten aufgeführte Lucia- oder Rafaelsmesse. Ihr Wert und ihre Bedeutung ist gleich dem im Handel befindlichen Lourdesstatuen. Aber Witt war auch Journalist und vermöge dieser Eigenschaft half er da nach, wo es ihm in der Kunst gebrach. Dabei bediente er sich vornehmlich des Mittels, alles mögliche Schlechte in der Welt der hohen, aber eben auch wehrlosen Kunst in die Schube zu schieben, um hierdurch die Meisterwerke als unbequeme Konkurrenten in Mißkredit zu bringen. (Seite 111.)

„Für die Verbreitung seiner „Richtung“ half ihm ganz besonders der Umstand, daß er eben Priester war. (!) In dem Bestreben allen etwas anzuhängen (!) und insbesondere in bezug auf die rüde (!) Manier hat auf Witt augenscheinlich der ebenfalls nicht sehr fromme (!) Johannes Scherr Einfluß genommen. Aber während Hanslick sich mit seinem Zeitgenossen Wagner herumbalgte (!) hat Witt es wohlweislich vermieden, mit einem Lebenden von größerem Ansehen anzubandeln (!).“ (S. 112.)

„Gleichwie sich Wagner mit Beethoven verglich, . . . verglich sich der katholische Priester und Kirchenkomponist Witt mit dem protestantischen Opernkomponisten Wagner. Die eigentliche Ähnlichkeit zwischen Witt und Wagner, falls überhaupt von einer solchen gesprochen werden kann, ist ihre Eitelkeit, die man bei Wagner wenigstens ja ohne weiteres hinnimmt.“ (Seite 112.) Daß er in der Wahl seiner Mittel nicht weniger als gewissenhaft war (!), zeigt neben vielem das von ihm gefälschte Zitat aus dem *Dona* der Paukenmesse von Haydn.“ (Seite 113.)

Es ist hier nicht der Ort, auf den reinmusikalischen Teil von Dr. Schnerichs Schrift einzugehen, das wird in einer Fachzeitschrift (Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1909) in eingehender Weise geschehen; allein die persönlichen Anklagen, die Schnerich gegen den toten Meister richtet, dürfen nicht unwidersprochen bleiben.

Was Witt als Musiker und Komponist anlangt, kann man ja wohl geteilter Meinung sein, wenn auch die herbe Kritik Schnerichs über Witts Kompositionen weit über das Ziel hinausschießt und den Eindruck nicht verweisen kann, als ob der Kritiker des Reformators Werke nur ungenügend kenne. Oder sind das große achtstimmige *Te Deum* und das vierstimmige in C-Moll, die *Missa in hon. Concilii Oecumenici*, die Xaverius-Messe usw. auch nur „Makulatur“? Ich habe meine Meinung über Witts Messen in meiner „Geschichte der Kirchenmusik“ niedergelegt und halte sie auch heute noch aufrecht: „Daß bei der Menge der Produktion die durch den Mangel an geeigneten Werken — namentlich zur Zeit des Entstehens des Cäcilienvereins — hervorgerufen wurde, manche Kompositionen mitunterlaufen, denen kein besonderer Wert eignet, liegt auf der Hand; das übrige aber ist gediegen, voll melodischen Lebens und manchmal hochdramatisch.“ (Seite 150.) Daß übrigens Witt kein so schlechter Komponist war, wie Schnerich meint, das beweisen uns die Worte keines geringeren als Franz Liszt's, die er einst in Gegenwart des Kardinals Hohenlohe zu dem Priester Witt sprach: „Lassen Sie doch die Leute fluchen, stehlen, aber schreiben Sie uns zwanzig schöne Takte, wie Sie uns so oft geschrieben haben.“

Schlimmer sind die Vorwürfe, die Schnerich dem Menschen Witt macht: Rohheit, Eitelkeit, Heuchelei, Fälschung usw. Wir wollen Witt gewiß nicht frei von menschlichen Schwächen und Gebrechen hinstellen, aber diese Beurteilung verdiente der edle Tode sicher nicht. Jeder ruhige Denkende wird es begrifflich finden, wenn ein Reformator und Organisator wie Witt, für den es galt, eingerostete Schäden zu verbessern und das Unkraut an der Wurzel zu fassen, eine kräftige und energische Sprache führt und führen muß. Der Musikhistoriker Ambros sagt einmal: „Zum Reformieren gehört ein Eisenkopf und Eisenfauste.“ deswegen ist aber zwischen energischem Handeln und „rüder Manier“ doch noch eine weite Kluft. Witt war nicht eine jener problematischen Naturen, die nie zu ergründen, er war kein charakterloser Heuchler, der ins Antlitz Lobspüche singt und im Rücken das Gegenteil behauptet; Witt war ein ehrlicher Charakter, der jederzeit die Überzeugung seines Herzens offen ausspricht. Mit Schmerz wird aber jeder lesen, wie Schnerich ohne den Schein eines Beweises das priesterliche Leben Witts angreift und seine Frömmigkeit negiert.

Es muß lebhaft bedauert werden, daß der große Gründer des Cäcilienvereins, der seine Lebenskraft für seine hohen Ideen einsetzte und eine Organisation ins Leben rief, die Zehntausende von Mitgliedern in aller Herren Länder zählt, zu seinem 20. Todestag eine so einseitige Beurteilung findet. Der Liebe und Begeisterung für den großen Toten wird das verunglückte Kapitel in Dr. Schnerichs Buch allerdings nichts zu rauben vermögen.

Regensburg.

Dr. Karl Weinmann.

Diesen Artikel im „Regensburger Morgenblatt“ nimmt der Unterzeichnete unter vollem Applaus in dieser Nummer der „*Musica sacra*“ auf. Ihm ist das Buch von Dr. Schnerich nicht unter die Augen gekommen. Aber schon nach dessen Erscheinen erhielt er aus Graz und Wien die dringende Aufforderung, gegen dasselbe energisch in der Öffentlichkeit vorzugehen. Schon die kurze Notiz in Nr. 12 der *Musica sacra*, 1908 brachte ihm von Seite des K. K. Kustos, Dr. Alfred Schnerich, VIII., Langgasse 6, Wien, nachfolgende Aufforderung:

<sup>1)</sup> Dr. Schnerich, *Messé und Requiem* seit Haydn und Mozart. Wien-Leipzig, 1908.

„Verehrliche Redaktion! Auf das Recht der Billigkeit mich berufend, bitte ich den Wortlaut der angeblichen „Zurückweisung“ meines Urteils in der ebenso ausführlichen als sachlichen Besprechung meines Buches „Messe und Requiem“ im „Linzer Volksblatt“ vom 21. Oktober l. J. abzdrukken. Die betreffende Stelle lautet lediglich: „Auch Schnerichs absprechendes Urteil über Witt als Komponist erscheint uns zu streng.“

Diesem Ansuchen wird der Unterzeichnete nicht nachkommen, solange ihm die Broschüre Schnerichs nicht als Rezensionsexemplar zugesendet wird. Ob es übrigens nach den Ausführungen von Dr. Weimann noch angezeigt ist, sich mit einem Manne zu beschäftigen, der Witts Grab in so unerhörter Weise schändet, und der durch seine einseitige, nur die österreichischen Klassiker verherrlichende, fast possenhafte Polemik gegen den „Allgemeinen Cäcilienverein“ eine traurige Berühmtheit sich errungen hat, will ich mir erst überlegen.

F. X. H.

## Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

(Fortsetzung aus Nr. 1, Seite 10.)

Von **Dr. M. J. Elsenheimer** liegen drei Kompositionen vor: a) *Missa prima in Es*-dur, zu Ehren der seligsten Jungfrau Maria.<sup>1)</sup> Der Organist tritt zu sehr in den Vordergrund; die Vor- und Zwischenspiele nehmen zuviel Raum ein und zertrennen den liturgischen Text unnützerweise, so daß z. B. schon im *Kyrie* für den Introitus wenig Zeit übrig bleibt. Die Melodienbildung ist natürlich und schmiegt sich dem Gesangstexte an. Auch die Harmonisierung hütet sich vor Ausschreitungen. Oftmalige Wiederholungen, besonders der Worte *Kyrie*, konnten vermieden werden. Die Orgelstimme ist in dankenswerter Weise auf drei Systeme verteilt und mittelschwer. Modern fühlenden Chören kann die wohlklingende Komposition gut empfohlen werden; nur das *Et incarnatus est*, zuerst Solo und dann nochmal vierstimmig gehaltene Wiederholung, muß als unliturgisch bezeichnet werden.

— b) Ein sechsstimmiges *Terra tremuit* für 2 Soprane, 2 Alt, Tenor, Baß (Pianoforte oder Orgel sind nur Zusammenfassung der Singstimmen) bildet einen pompösen Osterjubil über den liturgischen Offertoriumstext des Ostersonntags und sucht durch Polyphonie auf harmonischem Wege große Effekte zu erzeugen.<sup>2)</sup>

— c) Ein *Haec dies*<sup>3)</sup> ist im Stile Händels geschrieben für gemischten vierstimmigen Chor mit obligater Orgelbegleitung und dient als Graduale für den Ostersonntag.

**Hieronymus Frescobaldi.** Duo Motetta *Peccavi et Jesu Rex admirabilis*, III vocibus inaequalibus (Cantus, Altus, Barytonus) organo comitante, recognovit et edidit **Jul. Bas.**<sup>4)</sup> Bei Gelegenheit der Frescobaldifeier in Ferrara (vergl. *Musica sacra* 1908, Seite 148) wurden auch die beiden von Julius Bas aus Drucken von 1616 und 1625 redigierten dreistimmigen Kompositionen, nämlich *Peccavi* und *Jesu Rex admirabilis*, mit fünf im Vorwort angegebenen Abänderungen aufgeführt. Die beiden Nummern werden, besonders durch schöne Solostimmen (Sopran, Alt und Bariton) vorgetragen, tief religiösen Eindruck hervorrufen.

*Requiem* für eine Singstimme (oder Unisonochor) mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **Vinz. Goller.**<sup>5)</sup> Die weihevoll, im Wechsel von Ober- und Unterstimmen, vom ganzen Chor oder von Soli vorzutragende Totenmesse (ohne *Dies irae* und *Libera*) verdient, zumal bei dem großen Bedarf von *Requiem* auf Stadt und Landhöfen, warme Empfehlung, verlangt jedoch feinen Vortrag und schöne Deklamation in den nur auf einem Ton rezitierten Texten des Introitus, Graduale und Offertorium.

<sup>1)</sup> Jos. M. Zeinz, Cincinatti und Otto Weber, Leipzig. 1901.

<sup>2)</sup> *Motettum Paschale*, sechs vocibus inaequalibus. Compositum et Illustrissimo Pio X Pontifici Maximo permissione data dedicatum N. E. Leipzig und New York, Breitkopf & Härtel. 1907. Partitur 50 Cent.

<sup>3)</sup> Fischer & Br. in New York. Partitur 20 Cent. Nr. 634 in Fischers Oktavo Edition of Sacred Music. 1894.

<sup>4)</sup> Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , 3 Stimmen à 10  $\mathcal{S}$ .

<sup>5)</sup> Op. 64. Regensburg, Eugen Feuchtinger. 1908. Partitur 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , Stimmheft 20  $\mathcal{S}$ , in Partien von 10 Exemplaren an à 15  $\mathcal{S}$ .

Das hundertste Werk, welches **Mich. Haller** der Öffentlichkeit übergibt, ist eine Lauretanische Litanei für vierstimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung, höchst einfach, bescheiden, mit Abwechslungen für Soli und Tutti.<sup>1)</sup>

— Von Op. 8a.<sup>2)</sup> der zweistimmigen Messe mit Orgelbegleitung, im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 311 aufgenommen, ist die 14. Auflage erschienen.

— Von Op. 18.<sup>3)</sup> Zehn Motetten für zweistimmigen Chor mit Orgel, (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 522, liegt die 4. Auflage vor.

*Missa solemnis* in G-moll für gemischten Chor, Orchester und Orgel von **Viktor Keldorfer**,<sup>4)</sup> Chordirektor zu St. Elisabeth (Wien). Die Widmung dieser Messe hat Pius X. mit gültigem Handschreiben des Staatssekretärs Kardinal Merry del Val vom 12. August 1905 angenommen. Durch den Akt des Wohlwollens Sr. Heiligkeit ist natürlicherweise keine Empfehlung der Komposition ausgesprochen. Wohl ist in ihr der ganze liturgische Text behandelt, sehr oft durch Unisoni zu rasch abgewickelt, sehr oft, wie beim *Et incarnatus. Crucifixus, Benedictus* und ähnlichen Stellen, mit andächtiger Pose subjektiv angedrückt, aber in längst überlebten Formen verminderter Septakkorde, welche dann eine mehr oder weniger überraschende Auflösung zulassen, im Grunde genommen aber ganz verbraucht sind. Der musikalische Wert ist äußerst gering, der liturgische Text ist in polychromierten Etikettenschachteln verteilt, wie etwa die Bonbons in Konditoreien. Wer die Messe in einer der dreifach angegebenen Besetzung aufführt, weil er eben die Instrumentalisten hat und beschäftigen will, braucht sich mit Proben nicht zu plagen. Wenn sie durchaus modern wäre, würde sie doch in unsere Zeit passen! Ein Fortschritt in der instrumentierten Kirchenmusik kann nicht entdeckt werden. Aber es gibt viel schlimmere Messen, und darum kann man auch diese Darbietung nicht abweisen, solange es noch Kirchenchöre gibt, die Geschmack für derlei Speisen und Gewürze haben.

*Cantica sacra*. Kirchliche Gesänge mit Orgelbegleitung für den Pfarrgottesdienst. Gesammelt und herausgegeben von **J. M. Hauber, C. Ett** und **Dr. Fr. Witt**.<sup>5)</sup> Mit kirchlicher Druckgenehmigung. Sechste vermehrte Auflage der Wittschen Ausgabe, besorgt durch Mich. Mayer. Aufgenommen im C.-V.-K. unter Nr. 100 und 2266.

**Franz Kimovec** schrieb zum 70. Geburtstag des Domkapellmeisters Anton Förster in Laibach eine Messe für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung<sup>6)</sup> in edlem, fließendem Stile, die auch als Beilage zu der von Anton Förster redigierten slavischen Monatschrift „*Cerkv. Glasb.*“, 1908 erschienen ist. Die Singstimmen sind auch einzeln beschäftigt; die Orgelbegleitung ist leicht, das Ensemble aus einem Guß.

Messe in D für Männerchor mit Orgelbegleitung von **Theodor Lobmiller**.<sup>7)</sup> Eine gediegene, schön gearbeitete Meßkomposition mit selbständiger Orgelbegleitung, bei der jedoch gute erste Tenöre erforderlich sind. In den Singstimmen ist Chromatik maßvoll vertreten; die Modulation ist manchmal ziemlich gewalttätig, z. B. im *Gloria* bei *Patrem omnipotens*. Das *Credo* wickelt sich durch Einfügung von Unisonisätzen ziemlich rasch ab. Der Kanon im *Benedictus* ist gut gemacht. Der Komponist versteht es, seine kontrapunktischen Kenntnisse schön zu verwerten, ohne aufdringlich zu sein.

<sup>1)</sup> Op. 100. *Litaniae Lauretanae B. M. V. ad 4 voces viriles*. Organo comitante. Regensburg. Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 M 20 S, 4 Stimmen à 20 S.

<sup>2)</sup> *Missa Quarta*, ad duas voces aequales organo vel Harmonio comitante. Regensburg, Fr. Pustet. 1908. Partitur 1 M, 2 Stimmen à 20 S.

<sup>3)</sup> *X Motetta pro Festis principalibus Domini* ad duas voces cum Organo. Regensburg, Fr. Pustet. 1908. Partitur 1 M 20 S, 2 Stimmen à 25 S.

<sup>4)</sup> Op. 60. Leipzig und Paris, Bosworth & Co, London W., 5 Princes-Str., Oxford-Str., Wien I. Wollzeile 39. 1908. A. Kleine Besetzung: Streichorchester; B. Dazu bei mittlerer Besetzung: 2 Oboen oder Klarinetten in C, 2 Hörner; C) Dazu bei ganzer Besetzung: 2 Trompeten, 2 Posauern, Pauken. Orgel- zugleich Direktionsstimme 5 M, 4 Singstimmen à 1 M, Orchesterstimmen 5 M.

<sup>5)</sup> Regensburg, Fr. Pustet. 1908. Preis 1 M 20 S.

<sup>6)</sup> Clarissimo Domino Antonio Förster sole lustra bis septem natalis reducente. *Missam in hon. Ss. Cordis Jesu* quatuor vocibus inaequalibus organo comitante concinendam, beneficiorum non immemor grata dedicavit animo Franciscus Kimovec. Laibach, Katholische Buchhandlung. 1908. Partitur 1 K 50 h, 4 Stimmen à 30 h.

<sup>7)</sup> Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 M 80 S, 4 Stimmen à 15 S.

Zur Erinnerung an das 60 jähr. Regierungsjubiläum Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph von Österreich komponierte **Joh. Gg. Meurer** als Op. 57 die Festmesse *Sursum corda*.<sup>1)</sup> Eine Vorbemerkung empfiehlt die Ausführung mit vollem Orchester, aber auch eine solche mit Streichinstrumenten und Orgel ist wohl zulässig. Es liegt dem Referenten nur eine gestochene Orgelpartitur vor, aus welcher zugleich dirigiert werden muß. Die Streich- und Blasinstrumente sind mit kleineren Noten eingetragen. Die Behandlung der Singstimmen, bezw. Textesdeklamation ist sehr gut und schwungvoll. Es ist voraus-zusehen, daß die zahlreichen Chöre, welche gute Instrumentalmusik mit guter Besetzung des Gesangschores im schönen Verhältnis zum Orchester auszuführen pflegen, diese Fest-messe in ihr Repertoire gerne und öfters aufnehmen werden.

Messe zu Ehren des heil. Johannes des Täufers für eine Oberstimme, Tenor und Baß, mit Begleitung der Orgel von **Anton Müller**.<sup>2)</sup> Diese dreistimmige Messe, deren Oberstimme sich zwischen *c*<sup>1</sup> und *d*<sup>2</sup> bewegt, ist recht praktisch angelegt und hat schöne Melodienbildungen. Das *Credo* ist choraliter und hat nur *Et incarnatus est* und *Et vitam venturi* als dreistimmige Einlagen.

Drei Votivvespern für Sopran, Alt, Tenor, Baß herausgegeben von **Jos. Nießer**. Referent schließt sich dem Urteil von Karl Walter an, welcher über das Opus unter Nr. 3535 des Cäcilienvereins-Kataloges schreibt: „Das vorliegende Heft bringt Votiv-vespern vom Feste der allerheiligsten Dreifaltigkeit, dem allerheiligsten Altarssakramente und von der allerseeligsten Jungfrau Maria. Sänger, Dirigent und Organist finden hier den notwendigen Stoff in ununterbrochener Reihenfolge vereinigt, wodurch jedes lästige Nachschlagens erspart wird. Die mehrstimmigen Falsbordon sind den fünfstimmigen Sätzen von L. Viadana teilweise nachgebildet und werden bei gutem Vortrage eine erbauliche Wirkung nicht verfehlen.“

„Auf Seite 53, Satz 5, Takt 2, ist in der ersten Stimme die halbe Note *f* in zwei Viertel zu zerlegen und das letzte der Silbe *ni* zuzuteilen. Ebenso ist auf Seite 54 im 11. Satz an gleicher Stelle zu singen. — Auf Seite 23 sind *Benedicamus* und *Deo gratias* nicht in der angegebenen Melodie der Feste duplex I. Klasse sondern duplex II. Klasse zu singen. — Seite 56 muß die sechste Note *d* heißen.“

(Schluß folgt.)

F. X. H.

## An der Kirchenmusikschule in Regensburg

hat am 16. Januar 1909 der 35. sechsmonatliche Kursus begonnen. Vor sieben Lustren, im Jahre 1874, gegründet, hat es die Vorsehung gefügt, daß noch zwei Lehrkräfte aus damaliger Zeit beim Unterricht mitzuwirken in der Lage sind: Der nunmehrige Stiftskanonikus an der „Alten Kapelle“, Hochwürd. Herr Michael Haller und der Unterzeichnete. Ein Hinweis auf die Entstehung und die Chronik der Schule bis zum Jahre 1886 ist bei Beginn des 35. Kurses gewiß lehrreich, aber es wird genügen auf den eingehenden Artikel im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ 1899 (14. Jahrgang), Seite 91—109 aufmerksam zu machen.

Seit 1886 hat die Kirchenmusikschule ein neues, ständiges Heim; seit 5. Okt. 1902 ist auch die St. Cäcilienkirche dem öffentlichen Gottesdienste übergeben und die fünf neuen Glocken laden an allen Tagen des Kirchenjahres zur heiligen Messe und anderen gottesdienstlichen Verrichtungen ein.

Nachdem Se. Exzellenz der Hochwürd. Herr Diözesanbischof Dr. Antonius von Henle am 11. Januar 1908 das Protektorat über die Kirchenmusikschule zu übernehmen geruht hat (siehe Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 9), glaubt der Unterzeichnete die Hoffnung aussprechen zu dürfen, daß die bisher als Privatanstalt geduldete Kirchenmusikschule recht bald in eine eigentliche kirchliche Stiftung umgewandelt werden wird, so daß die

<sup>1)</sup> *Missä solennis (Sursum corda)* in G für Soli, gemischten Chor und Orchester (Orgel ad lib.) oder Streichinstrumente und Orgel. Graz und Wien, „Styria“. 1908. Partitur 3  $\mathcal{M}$  60  $\mathcal{S}$ , 4 Sing- und 20 Orchesterstimmen à 35  $\mathcal{S}$ .

<sup>2)</sup> Op. 3. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  80  $\mathcal{S}$ , 3 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ .

<sup>3)</sup> Ravensburg (Württemberg), Friedrich Alber. 1905. Partitur 3  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen 2  $\mathcal{M}$ .



selbe auch nach dem Tode der Gründer und Pfleger des materiellen und geistigen Fortbestandes als „kirchliche Musikschule“ sich erfreuen kann.

Die innere Einrichtung der Schule hat sich seit den letzten zwanzig Jahren außerordentlich günstig entwickelt. Was speziell die Musikbibliothek betrifft, so wächst dieselbe durch Überweisungen aller Rezensionsexemplare, welche für die *Musica sacra* und das Cäcilienvereinsorgan eingesendet worden sind, jährlich um mehrere hundert Nummern an. Überdies kann jetzt bekannt gegeben werden, daß der am 9. Januar 1908 in Goch a. Rh. aus dem Leben geschiedene Kgl. Musikdirektor Peter Heinrich Thielen in seinem Testamente der hiesigen Kirchenmusikschule seine ganze Bibliothek, sowie die sämtlichen Kompositionsmanuskripte und Verlagsrechte vermacht hat, mit dem Rechte der Herausgabe zu ihren Gunsten. Die Kirchenmusikschule in Münster i. W. erhielt die 33 Bände der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas, das Gregoriushaus in Aachen wird eine noch zu vereinbarende Quote (ein Drittel des Schätzwertes von Thielen Bibliothek) erhalten. Infolge dieser Schenkung und des Anwachsens der Musikbibliothek, mit welcher auch die Privatsammlung des Unterzeichneten vereinigt werden wird, ist ein eigenes Bibliothekgebäude auf dem Areal der Schule notwendig geworden, das bis Sommer dieses Jahres eingerichtet sein wird, und dessen reiche Schätze hoffentlich bis Herbst neu katalogiert werden können.

Samstag, den 16. Januar l. J. wurde der 35. sechsmonatliche Kurs der hiesigen Kirchenmusikschule begonnen. Der Unterzeichnete stellte dem Lehrerkollegium die aus nachfolgenden Diözesen aufgenommenen Priester und Laien vor.

Auf besonderen Wunsch einzelner Hochwürdigster Bischöfe wurden zwei Priester über die statutenmäßige Zahl von 16 Eleven aufgenommen, so daß in diesem Jahre acht Priester aus den Diözesen: Basel-Solothurn, Brixen, Gnesen, Lecce (Apulien), Lemberg, Linz, Trient und Vitoria (Spanien) erschienen sind.

Die Laien sind aus den Diözesen Breslau (3), Leitmeritz, Osnabrück, Prag, Siebenbürgen, Tiraspol (Rußland) und Herzogenbusch (Holland). Der Direktor der Schule, stellte die Lehrer unter entsprechenden Worten vor. Es sind Kanonikus Michael Haller, die Hochwürdigsten Domvikare Franz Xaver Engelhart, Domkapellmeister, und Dr. Karl Weimann, der Hochwürdige Herr Musikpräfekt des Bischöfl. Knabenseminars Obermünster Karl Kindsmüller und Domorganist Joseph Renner.

Dieselben werden mit dem Direktor in 28 Wochenstunden die verschiedenen Fächer, welche der Kirchen-Musikkunst und Wissenschaft dienen, zum Vortrage bringen.

Wiederholt wurde in *Musica sacra* und im Cäcilienvereinsorgan betont, daß die Anmeldungen für den sechsmonatlichen Kurs womöglich schon bis Juli jeden Jahres für das folgende Jahr gemacht werden mögen. Die Zahl 16 ist statutengemäß und wird nur in Ausnahmefällen infolge direkter Wünsche Hochwürd. Diözesanbischöfe für Priester überschritten. Programm und Statuten werden vom Unterzeichneten jederzeit gratis und franko versendet.

Auf Bitte und Vorschlag Sr. Exzellenz, des Hochwürdigsten Diözesanbischofes von Regensburg, Dr. Antonius von Henle, haben Se. Heiligkeit die Gnade gehabt, durch Breve vom 2. Januar d. J. den Unterzeichneten zum Päpstlichen Hausprälaten zu ernennen.

In dieser Auszeichnung erblickt der Unterzeichnete eine Approbation der Bestrebungen des Cäcilienvereins und einen neuen Ansporn, seine Kräfte lebenslang der heiligen Musik zu weihen, durch Wort und Schrift den Willen und Wunsch der heiligen Kirche und des Römischen Stuhles in treuer Anhänglichkeit und ehrerbietigem Gehorsam zu erfüllen.

F. X. Haberl.

### Der Riedelverein zu Leipzig

führte am letzten „Bußtage“ (18. November 1908) die Grauer Festmesse von Fr. Liszt auf und das *Tc Deum* von A. Bruckner. Liszt schreibt immer interessant und geistreich. Gerade diese Messe hat dem Beherrscher des Formalen in der Tonkunst und der Tonsetzkunst reiche Gelegenheit geboten, den Meßtext zu illustrieren. Dadurch bietet dieses Opus dem Versten keine besondere Schwierigkeiten und so kommt es, daß der erste Eindruck dieses Opus ein starker ist. — Wer aber glauben sollte, daß dieser Eindruck bei öfterem Zuhören sich verstärke — wie das bei anderen Werken

der Fall zu sein pflegt — der kommt nicht auf seine Rechnung. Der kirchliche Charakter des Tonstücks erleidet eine starke Einbuße durch das Thema im *Kyrie*, das auf dem Sekundär der V. Stufe sich aufbaut und des öfteren wiederkehrt und so eine Art Stempel dem Werke aufdrückt. So hoch, wie wir den Schöpfer des „Christus“ im religiösen Empfinden stellen, — hier ist Liszt zuviel Weltmensch geblieben. Diese Art zu senzen hat unverkennbaren sinnlichen Beigeschmack. Deshalb lehnen wir diese Wendungen als kirchlichen Musikausdruck ab. Die Aufführung unter Leitung des neuen Dirigenten, des Kapellmeisters vom hiesigen Stadttheater Herrn Hagel, war eine straffe, großzügige, gelungene. Nur die Blechbläser gingen einige Male zu grobkörnig ins Zeug.

Als zweites Stück kam das *Te Deum* von Anton Bruckner zur Aufführung. Dieses Werk kirchlicher Tonkunst weist mancherlei Berührungspunkte auf mit der Lisztschen Muse. Aber im ganzen genommen sagte mir in diesem *Te Deum* Bruckner als Kirchenkomponist nicht mehr zu als der Komponist der Graner Festmesse. In großen Zügen zu gestalten — darauf geht der Wiener Musiker stets hinans. Er versteht den inhaltsschweren Text mit architektonischem Überblick in Gegensatz zu stellen und zu bearbeiten. Einige wenige Stellen a cappella muten an wie aus einem Motett des Cäcilienkataloges, etwa von unserem M. Haller geschrieben.

Beiden Meistern — Liszt wie Bruckner — ist die Musik Selbstzweck; ihre Werke kommen für den praktischen Gottesdienst nicht zuerst in Frage. Als absolute Musik stellen die Werke mit kirchlichem Texte große Meisterwerke dar, von denen die spezifische Kirchenmusiker immer wieder die Technik lernen und das Genie bewundern kann.

Welchen Chor mag Bruckner zu seinen Lebzeiten gehört haben, daß er ihm, wie in seinem 150. Psalme, das hohe „C“ zumuten darf? Überhaupt geht Bruckner bis an die äußersten Grenzen der menschlichen Stimme, auch nach unten. Wahrscheinlich hat Bruckner in diesen Fällen sich sein Werk rein instrumental gedacht, so daß es ihm nur darauf ankam, vom Chöre das hohe „C“ zu erhalten, wie man es von den Violinen spielen läßt — von diesen aber eine Oktav höher — als Ausdruck höchster Ekstase. Bei Violinen klingt trotz des Hinaufgehens in die Oktave diese forzierte Höhe durchaus annehmbar.

Wenn Bruckner aber annimmt, daß eine wirkungsvolle klangschöne Wiedergabe des hohen „C“ (C<sub>5</sub>) im Laufe der Zeit unseren Singchören möglich sein wird, so dürfte die Natur wohl ein unbeugsames Veto für alle Zeit einlegen. In der Art wie Brahms in seinem „deutschen *Requiem*“ die Singstimme führt und worin ihm unser großer Edgar Tinel ebenbürtig zur Seite steht im „Franziskus“ und „*Te Deum*“, bleibt bis heute unübertroffen. Mendelssohn hat hierin — im Gegensatz zu Bach und Beethoven — die ersten Werke geschaffen, die noch heute des ernstesten Studiums wert erscheinen.

Wann kommt der, welcher die kirchenmusikalischen Bahnen von Liszt und Bruckner weiter wandelt? . . . Leider hängt diese Frage sehr, nur allzusehr mit dem Geldbeutel zusammen. Es fehlt uns Katholiken an großen Chören, die sich der neugeschaffenen Werke unserer Komponisten gebührend annehmen. Die Einziehung der Gelder für Instrumental-Kirchenchöre, ihre fast durchgängige Umwandlung in a cappella-Chöre hat bewirkt, daß für große Chorwerke mit Orchester keine Aufführungsmöglichkeit besteht oder eine solche wenigstens ungeheuer erschwert ist. Wir halten es für eine herrliche Aufgabe der größeren katholischen Stadtgemeinden, in das Ziel der Kirchenchöre jenes Streben einzuflechten: größere Werke oder vielleicht nur ein einziges solches jedes Jahr zur Aufführung zu bringen, das starke, künstlerische Werte als Kirchenmusik enthält, aber seinem Umfange nach nicht in den Rahmen des praktischen Gottesdienstes sich fügt. Da wird wohl die Scheu, die nur allzu begriffliche Scheu der Verleger schwinden, ein Werk abzuweisen, auch dann schon, wenn es für Durchschnittschöre auch nur ans Mittelschwere nach unten zu grenzt.

Uns will es immer als eine Gefahr für Inferiorität der Katholiken vorkommen, wenn wir fast nirgends über größere Aufführungen katholischer Meister lesen. Gewiß — zuerst kommt das Notwendige, die liturgische Musik. Aber gewiß dürfte es manchem Chor in katholischen Gegenden möglich sein, durch Hinzunahme außerordentlicher aktiver Mitglieder, besonders von Frauenstimmen, Chöre zu schaffen, die zu außergewöhnlichen Gesangstunden sich an größere Werke wagen. Für diese kirchenmusikalische Höhenkultur muß noch manches getan werden.

Dadurch wird dem Gefühle des „es ist erreicht“ — glücklich vorgebeugt, dem Kirchenchöre selbst werden höhere Bahnen gezogen und er wird vor zu schneller Selbstbefriedigung bewahrt.

Wir möchten einmal Umfrage halten, welcher Cäcilienchor es sich zur Aufgabe gesetzt hat, immer höher zu streben durch Erhöhung der Kräfteleistungen in Auffassung und Wiedergabe, durch Erweiterungen des Repertoires nach seiner Schwierigkeit und künstlerischem Gehalte? — Gewiß, sie alle streben weiter durch Verbreiterung ihres Könnens. Gewiß: das Absterben alter Kräfte, die Einstudierung neuer Sänger nimmt Kraft und Zeit weg. Aber es will uns scheinen, als hielten sich manche Meister vom Cäcilienvereinskatalog fern, weil sie fürchten, zu Schweres zu bieten und deshalb keinen Verleger zu finden. Wir können uns täuschen. Wir wünschten es im Interesse unserer braven Chöre. Aber die Tatsache, daß die Verleger schon Mittelschweres nur mit größter Verkauferleistung in ihren Verlag nehmen, gibt zu denken. Sorgen wir alle Berufenen dafür, daß der kommende Künstler noch immer gerade an der Kirche und ihren Chören die ersten und die treuesten Freunde für die Werke seiner kirchlichen Tonkunst finde.

Dr. Hugo Löbmann.

## Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ **Düsseldorf.** Vom Kaiserpreissingen in Amerika. Das Bundesmusikkomitee des Nordamerikanischen Sängerbundes wählte die Komposition „Warnung vor dem Rhein“ des Königl. Musikdirektors Mathien Neumann (Düsseldorf), als Preischor für den Wettbewerb um den vom Deutschen Kaiser gestifteten Preis für das große Deutsche National-Sängerfest am 19. bis 24. Juni in New-York 1909. Der Komponist wird außerdem einer Einladung des Komitees nach Amerika Folge leisten, und in New-York als Preisrichter fungieren.

2. ○ Aus dem Testamente Gevaerts (siehe Todesanzeige in Nr. 1 des Cäcilienvereinsorgans 1908) bringen die Zeitungen nachfolgende charakteristische Mitteilung: „Das Testament des Musikers“. Der in der vorigen Woche (24. Dezember 1908) verstorbene Direktor des Konservatoriums in Brüssel F. A. Gevaert hat in seinem Testament vor allem sehr eingehende Anweisungen über den musikalischen Teil seiner Leichenfeier gegeben. Er wollte ein möglichst einfaches Leichenbegängnis ohne Blumen und Reden; nur die eine Sorge hatte er, daß die Musik bei der Feier untadelig sein sollte, und so schrieb er folgende letztwillige Anordnungen nieder: „Ich wünsche, daß die liturgischen Gesänge der Messe im Gregorianischen Gesange, ohne Begleitung der Orgel, wenn möglich mit Ausnahme des *Dies irae* ausgeführt werden. Das *Dies irae* möchte ich auf Pariser Art, abwechselnd Solo und Chor, gesungen haben. Ich wünschte auch, daß das *Absolve* von einer einzigen Tenorstimme vorgetragen würde, das Offertorium *Domine Jesu Christe* dagegen von drei oder vier Baßstimmen in einer weniger einformig schnellen Sprechweise, als es neuerdings üblich ist. Beim Hinantragen der Leiche bitte ich, daß man das *De profundis en fanx bourdon* singe, der einzigen Art Musik, die, wie ich wünsche, bei meinem Begräbnis zu hören sein soll.“

3. † **Oberwallis.** (Schweiz.) In Brieg verschied Samstag, 16. Januar 1909 abends wohlversehen selig im Herrn Gallus A. Osch, 1875—1876 Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule. Seit vielen Jahren lebte er im Kreise der Familie des Herrn Nationalrat Dr. Seiler in Brieg. Obwohl er seither eine Stellung als Chorregent u. dgl. nicht bekleidete, beschäftigte er sich immer mit Vorliebe mit Kirchenmusik und zeigte auch unserem Oberwalliser Cäcilienverein ein warmes Interesse. Er nahm öfters teil an unsern Vereinstesten, so bei der Generalversammlung in Leuck 1905. Beim letztjährigen Dekanatsfest in Zermatt dirigierte er mit feinem Verständnis den dortigen Chor. — Herr Osch war ein überzeugungstreuer Katholik, ein Freund und Wohltäter der Armen und treuer Freund von goldlauterem Charakter. R. I. P.

4. † **Cäcilienverein Konstanz.** 25jähriges Jubiläum seines Bestehens. Dienstag, den 24. November 1908, abends 8 Uhr im Festsaal von „St. Johann“ Konzert, ausgeführt vom Münsterchor. Direktion: Herr Jos. Scheel, Münsterchorleiter. Programm: 1. „Der 98. Psalm“ für achtstimmigen Chor und Klavier von Felix Mendelssohn. 2. „Odins Meeresritt“ Ballade für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Karl Löwe. 3. „Cäcilien-Ode“ für Solo (Frl. Hausloser, Chormitglied) Chor und Klavier von Jos. Scheel. 4. „Die verfallene Mühle“, Ballade für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Karl Löwe. 5. „Johannisnacht am Rhein“, gemischter Chor von Meyer-Obersleben. 6. „Vätergruß“, Lied für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Franz Liszt; „Jung Dieterich“, Lied für Bariton (Herr Birk) und Klavier von M. Plüddemann. 7. Papst-Hymne für Chor und Klavier von Jos. Scheel. 8. „Der selb'ne Beter“, Ballade für Bariton (Herr Birk) und Klavier von Karl Löwe. 9. „Beim Sonnenuntergang“, Konzertstück für Chor und Klavier von W. Niels Gade.

5. + Sonntag, den 20. Dezember 1909 nachmittags fand in der Stiftskirche zu Ossegg eine Kirchenmusik-Aufführung statt, verbunden mit der feierlichen Weihe der neuen Orgel und der sich anschließenden Marienandacht. Mitwirkende: Herr Ferdinand Dreßler, Regenschori an der Dekanalkirche zu Aussig (Orgel), Deutscher Männer-Gesangverein Ossegg, sowie einige heilige und auswärtige Sanges- und Musikfreunde. Vortragsordnung: Orgelweihe, vorgenommen durch Se. Gnaden Herrn Prälaten Mejrud Siegl. 1. Psalm 150 für 4st. gemischten Chor und Orgel von O. Joos. 2. *O Sanctissima!* Deutscher Männergesangverein. 3. Phantasie für Orgel über: *O Sanctissima!* von E. Stehle. 1. *Molto Allegro:* Sturm im Lebensmeer — Zug der Gnade; II. *Andante religioso:* Frommes Stilleben; Variation I., II., (Kanon), III. Fliehen um Erlösung; Finales: Triumph und Seligkeit (Herr Stifts-Regenschori R. Dietze). 4. Phantasie und Fuge G-moll von S. Bach (Herr Stifts-Regenschori F. Dreßler.) — Marienandacht: 5. *Stabat Mater* für 4st. gemischten Chor, Orgel und Streichorchester von J. von Rheinberger. *Pange lingua*, Choral aus dem Zisterzienser-Hymnale. 7. *Ave verum corpus* für 4st. gemischten Chor, Orgel und Streichorchester von W. A. Mozart.

6. **Inhaltsübersicht von Nr. 1 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik; Jahresbericht des Diözesan-Cäcilienvereins Angsburg pro 1908; Patrozinium in der Pfarrkirche Spöttling-Landsberg a. L.; Bautzen, Kirchliche Cäcilienfeier im Petri-Dom und Jubelfeier des Cäcilienvereins „Domchor“; Weihrauchprogramm des Domchors Graz, der Pfarrkirche in Leuck, des Zisterzienserinnenklosters Seligental; Cäcilienfest in Stegaurach. — Zum Feste der heiligen Familie. (Von P. A. W.) — Vermischte Nachrichten und Notizen; Cäcilienfest des katholischen Jünglingsvereins „Maria Hilf“; Cöln; Dresden; † Heinrich Hübl, Pfarrer Emil Herzog, F. K. Weinberger, Würzburg; Gevaert in Brüssel, Nachfolger Tinel; Würzburg, Neuer Domkapellmeister. — Anzeigenblatt Nr. 1 mit Inhaltsübersicht von Nr. 1 der *Musica sacra*. — Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 177—184, Nr. 3647a—3660, sowie Sachregister zum Generalregister W. Ambergers Seite 101\*—109\* über die 3500 Nummern des Cäcilienvereins-Kataloges.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.  
Nebst Anzeigenblatt.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI, als Fortsetzung XXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementspreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeitfrage. Von Joh. Hatzfeld. (Schluß folgt.) — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: L. Bonvin; Fr. Koenen; J. G. Meurer; J. Müller; Pagella; Otaño; Palestrina-Büchlein (4 fünfstimmige Messen); G. R. Polleri; Ponten. (Fortsetzung folgt.) — Vom Bücher- und Musikalienmarkte: Anzeigen von: I. Geistliche und weltliche Kompositionen: K. Altenhofer; A. Bauskner; G. Damm-B. Schneider; F. Fenn; K. Gerok-L. Streiter; U. Giordano-P. Mendelssohn-Barbeldy; C. M. von Weber-L. van Liechtenov; Hans Kases; W. Götler; C. Hegmann; Dr. P. Hartmann von Au der Lan-Hochbrunn; Dr. G. Schöneemann; Fr. Nekes; Fr. Olmeda; P. Piel; O. Schwarz; Jos. Pfland (3); Max Pracher; J. Reiter (2); Fr. Seitz; J. Slunicko; J. Verheven; Fr. Rafael-R. Weinwurm. II. Orgelkompositionen: C. A. Bossi; M. J. Erb; Jos. Graber; A. J. Monar. III. Bücher und Broschüren: Kothe Forchhammer Otto Burkert; A. König; D. Merk; Dr. A. Möhler-O. Gauß; Friedr. Niederheimann-Dr. E. Vogel; B. Kothe-R. Freiherr von Prochaska; H. Riemann; P. A. Schott; J. Rodenkirchen; L. Seybold; A. Stoecker; Dr. P. Wagner; Dr. K. Weimann; Dr. K. Weimann R. Fellai; P. Wiedermann-E. Paul; Antiquarische und Musikataloge. — Aus Archiven und Bibliotheken: Ranglisten zu oratorischen Änderungen. II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes, Wesen des Rhythmus etc. Von P. L. Bonvin. (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: 70. Geburtstag von J. G. Ed. Stehle; 50jähriges Priesterjubiläum von Dom Jos. Pothier; † Sosnow; † Jos. Perosi; Dank der Redaktion. — Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 3.

## Von katholischer Kirchenmusik.

Auch eine Zeitfrage von Johannes Hatzfeld-Klein-Oschersleben.<sup>1)</sup>

Wer das Schlimme einer Sache nicht anzugreifen getraut, verteidigt das Gute nur halb. Franz Witt.

„Es ist nichts schwerer, als über Musik zu philosophieren“, so oder ähnlich sagt Ernst von Lasaulx in seiner Philosophie der schönen Künste. Unter Umständen darf man das Wort auch variieren und sagen: nichts ist gefährlicher, als über Musik zu philosophieren, denn die Musikanten sind, wie männiglich bekannt, ein leicht erregbares Völkchen, das nicht nur in der Musik, sondern auch überall sonst für unvorbereitete Dissonanzen vulgo Explosionen eine merkwürdige Schwäche besitzt.

Wenn nun gar die Kirchenmusik als *Thema probandum* zur Diskussion gestellt wird, so ist die Gefahr, daß die Geister mehr als nötig in Erregung geraten, erst recht groß. Zwar haben die himmelhohen Sturzwellen der siebziger und achtziger Jahre sich bedeutend gelegt, die erbitterte Kampfesstimmung jener Epoche zittert aber immer noch nach. Und das Schlimmste: man ist in allgemein-musikalischen Kreisen mit dem Thema nicht ins Reine gekommen, der Kampf hat nicht, wie im Falle Wagner, zu einer Klärung der Meinungen geführt. Das beweisen die gelegentlichen Auslassungen auf beiden Seiten — kleine Kräuselwölkchen, die der ruhende Vulkan emporschickt.

<sup>1)</sup> Dieser beachtenswerte Artikel ist im 2. Novemberheft der in Berlin von Kapellmeister Bernhard Schuster herausgegebenen und bei Schuster & Löffler, Berlin-W. 57, Bülowstraße 107, verlegten Monatschrift: „Die Musik“ erschienen. Schon anfangs Dezember erhielt die Redaktion aus Amerika folgende Zuschrift: „Ich mache Sie auf einen der schönsten Artikel über die Kirchenmusikfrage aufmerksam. Edel, vernünftig, gemäigt, voll Sachkenntnis, in schöne Sprache gefaßt, dem Cäcilienverein wohlwollend. Ich bin überzeugt, daß ein Nachdruck in einer ihrer Zeitschriften den Lesern Freude und Nutzen bringen würde. Dem wirklich allseitig gebildeten Kirchenmusiker bringt der Artikel, sowohl bezüglich der Grundsätze als der angeführten Tatsachen und Äußerungen eigentlich nichts Neues; aber auch der wird sich freuen, was er selbst denkt, so gut ausgedrückt, begründet und zusammengefaßt zu sehen. Der weniger gebildete erhält Stoff zum Nachdenken.“ — Der Unterzeichnete ließ sich das 4. Heft des 8. Jahrganges, 1908, kommen, erbat die Befugnis zum Nachdruck, erhielt dieselbe gegen Honorar und läßt hiemit die erste Hälfte des trefflichen Aufsatzes in vorliegender Nummer ohne jede Randglosse abdrucken; nur in der zweiten Hälfte wird er (1. April) eine erklärende Note beifügen müssen. F. X. H.

Daß es nicht gelungen ist, wenigstens den überwiegenden Teil der führenden Geister auf derselben Linie zusammenzubringen, ist zu bedauern, im Interesse der Kirche sowohl, als auch der Musik.

Wenn nun in den nachfolgenden Erörterungen versucht wird, wenn nicht *sine studio*, so doch *sine ira* einiges zur Verständigung zu sagen, so sind wir uns der Schwierigkeiten, die das hat, gar wohl bewußt, hoffen aber an dieser Stelle bei Freund und Feind vorurteilsfreies Gehör zu finden.

In seinem feinsägenden Essay über Friedrich Klose in Heft 3 der „Modernen Tonsetzer“ („Die Musik“, VII. 7) sagt Rudolf Louis über Franz Liszt und seine Bemühungen zur Reform der Kirchenmusik:

„Er selbst (Fr. Liszt), der zugleich ein tiefgläubiger Katholik und ein auf den Höhen allgemeiner Geistesbildung wandelnder, durchaus modern empfindender Mensch und Künstler war, fühlte sich berufen, auf dem Gebiete der Kirchenmusik reformatorisch aufzutreten, d. h. seinen Teil dazu beizutragen, daß der Widerspruch dessen, was die Kirche übt und vorschreibt, mit dem was die Gegenwart fühlt und denkt . . . — daß dieser Konflikt wenigstens auf dem von ihm beherrschten Gebiete der Musik einer gedeihlichen Lösung entgegengeführt werde.“

In diesem Satze ist nach Seite der Kirche hin der ohne Zweifel schwerwiegende Vorwurf erhoben, der sich überhaupt erheben läßt. Trifft er aber zu?

Man tut gut, sich bei Beantwortung dieser Frage an die offiziellen Aktenstücke der Kirche zu halten.

Papst Pius X. hat in einem *Motu proprio* vom Jahre 1903 eine Anweisung über die Kirchenmusik gegeben, die sich im großen und ganzen als eine Zusammenfassung aller jener Erlasse darstellt, die vordem schon ergangen waren. Heben wir im folgenden jeweils das den Musiker Interessierende kurz heraus:

Die Stellung der Musik innerhalb der Liturgie wird im einleitenden Satze dahin präzisiert, daß die Kirchenmusik ein wesentlicher Teil (*parte integrante*) der Liturgie ist und also an deren allgemeinem Zwecke, nämlich die Ehre Gottes und die Heiligung und Erbauung der Gläubigen zu fördern, teilnimmt.

„Sie ist bestrebt, die Würde und den Glanz der kirchlichen Zeremonien zu vermehren . . . dem liturgischen Texte eine größere Wirksamkeit zu verleihen.“

Nachdrücklich wird betont, daß die Kirchenmusik wahre Kunst sein muß,

„weil sie sonst unmöglich auf das Gemüt der Zuhörer jene Wirkung ausübt, welche die Kirche zu erreichen bestrebt ist, indem sie in der Liturgie die Kunst der Töne zuläßt.“

Als Eigenschaften der Kirchenmusik werden gefordert: die Heiligkeit und Güte der Formen und die Allgemeinheit. Dazu wird ausdrücklich bemerkt, daß jene Forderung der Allgemeinheit durchaus nicht auf eine Nivellierung hinauslaufen soll, sondern daß auch jede Nation in den kirchlichen Kompositionen jene besonderen Formen aufweisen darf, die gewissermaßen den eigentümlichen Charakter ihrer Musik bilden. „Doch dürfen diese Eigenschaften nicht so sich vordrängen, daß jemand von einer anderen Nation bei ihrem Anhören einen Eindruck empfangt, der nicht gut ist“, d. h. dem nationalen Charakter soll durch Stilisierung, durch Erhebung in eine höhere Sphäre das allzu Erdhafte, zu sehr an den Alltag Erinnernde abgestreift werden.

Soweit die allgemeinen Bestimmungen. Sie sprechen für sich selbst und mir scheint, daß keine von ihnen einer Verteidigung bedürfe.

An dem aus den allgemeinen Bestimmungen sich ergebenden Maßstabe werden nun im folgenden Abschnitte die einzelnen Gattungen der Kirchenmusik gemessen.

Da heißt es zunächst für den Choral, daß er der eigentliche Gesang der römischen Kirche ist und immer als das höchste Vorbild der Kirchenmusik betrachtet werden muß.<sup>1)</sup> Der Choral ist also Kirchenmusik *kat exochén*. Tut die Kirche Unrecht daran, ihm diesen Ehrenplatz einzuräumen? Das wird kein vorurteilsfreier Musiker behaupten, der einmal an rechter Stelle den Duft dieser feinsten Blüte einer hochentwickelten

<sup>1)</sup> Darin liegt ebensowenig eine rückschrittliche Forderung, wie wenn wir heutzutage einem Kunstjünger das Studium des großen Johann Sebastian Bach anbefehlen; der Kopf, der Kopf ist gemeint, nicht der Zopf.

Kultur eingesogen hat. Vielleicht trägt der Umstand, daß gerade unser fein differenziertes modernes Gefühl sich von den im Choral gebräuchlichen alten Tonarten angezogen fühlt, dazu bei, ihn uns selbst wieder näher zu bringen.

Und wenn es weiter von der klassischen Polyphonie heißt, daß auch sie im höchsten Grade die Eigenschaften guter Kirchenmusik besitze und es daher verdiene, wieder häufiger gebraucht zu werden, so ist es eigentlich überflüssig zu bemerken, daß dieser Stil, weil im Dienste der Kirche groß geworden, ein Anrecht darauf hat, daß alles das, was er an Ewigkeitswerten (allerdings auch nur das) hervorgebracht, liebevolle Pflege finde, und ich glaube nicht, daß ich für den Palestrinastil erst noch die Zeugnisse eines Beethoven, Mendelssohn, Thibaut, Wagner — aus neuerer Zeit nenne ich Arthur Seidl (Wagneriana, 2. Band, Seite 59 ff.) — ins Feld zu führen brauche.

Ohne Zweifel wäre es, auch vom rein musikalischen Standpunkte aus betrachtet, ein unersetzlicher künstlerischer Verlust, wollte die Kirche fortan die Pflege dieser beiden Stilarten unterlassen.

Jedoch weder der gregorianische Choral, noch die Polyphonie des 16. Jahrhunderts ist es, worauf es uns hier ankommt. Die Frage ist die: Legt die Kirche den modernen Menschen fest auf das Empfinden vergangener Jahrhunderte, oder läßt sie ihn sich auch in seiner Sprache beim Gottesdienste aussprechen, läßt die Kirche auch die moderne Musik zu Worte kommen? Diese Frage darf man mit einem runden Ja beantworten. Im *Motu proprio* heißt es nämlich:

„Die Kirche hat immer den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt, indem sie zum Gottesdienste alles das, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte Gutes und Schönes zu erfinden wußte, zuließ, immer jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Daher ist auch die neuere Musik in den Kirchen zugelassen, wenn sie ebenfalls Kompositionen von solcher Güte, Ernsthaftigkeit und Würde darbietet, daß sie in keiner Weise der liturgischen Verrichtung unwürdig sind.“

Vielleicht könnte der Zusatz „jedoch unter Wahrung der liturgischen Gesetze“ den Anschein erwecken, als nehme die Kirche mit der anderen Hand, was sie mit der einen gegeben habe. Ist es aber einem Palestrina gelungen, im Rahmen der liturgischen Forderungen vollendete Kunstwerke zu schaffen, warum sollte es heute unmöglich sein? Das behaupten zu wollen, heiße die Gesetze des Geschmacks für Gesetze der Schönheit erklären. Ja man darf noch weiter gehen und behaupten, die sogenannten liturgischen Gesetze, soweit sie unmittelbar die Musik angehen, sind nichts anderes als die elementarsten Stilforderungen, die noch niemand verletzt hat, ohne sich zugleich an der Kunst zu vergehen.

Wenn ein Musiker ein Quartett schreibt, so verlangen wir von ihm, daß er einen reinen Quartettstil schreibe; sobald er sich vergißt und orchestral wird, kreiden wir ihm das an, trotz einem Beckmesser. Schreibt er ein Musikdrama, so verlangen wir dramatische Musik, verlangen, daß er die Handlung nicht durch endlose Lyrika aufhalte, verlangen, daß seine Musik mit Wort und Handlung in lebendigem Kontakt stehe, und wir lehnen, wenn schon oft mit Bedauern um die schöne Musik, ein Drama ab, das diese Bedingungen nicht erfüllt. Das sind Gesetze, die sich aus dem Wesen des Quartetts sowohl als des Dramas ergeben. Nun ist aber eine Messe im musikalischen Sinne ein ebenso scharf umrissener Begriff wie etwa das Quartett oder das Drama. Die künstlerischen Gesetze, nach denen sie geschaffen werden muß, müssen also folgerichtig aus ihrem eigenen innersten Wesen erfließen; sobald sie anderswoher genommen und ihr aufkotroyiert werden, kann zwar immer noch ein schönes Musikstück entstehen, das Werk als Ganzes aber ist eine ästhetische Sünde; anders gesagt: wie der Begriff „Musikdrama“ Grenzen setzt, über die der schaffende Künstler nicht hinausgehen darf, soll das, was er schafft noch ein Musikdrama sein, so trägt auch der Begriff „Messe“, recht erfaßt, seine künstlerischen Grenzen in sich selbst.

Man hat sich ja erst in den letzten Jahrzehnten wieder zu der alten Wahrheit durchgerungen, daß Schönheit nicht etwas von außen Aufgeklebtes, sondern etwas aus der Idee, aus dem Inneren Herausgewachsenes sein müsse. Es sei nur an die Entwicklung des Kunsthandwerkes erinnert. Diesem Prinzip hatte Wagner auf musikalischem Gebiete schon lange zuvor zum Durchbruch verholfen. Nichts ist der Kirchenmusik von

größeren Vorteile gewesen, als Wagners Kampf um das Kunstwerk der Zukunft, das Ringen in seinen Werken, dem Worte wie der Handlung wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Denn die katholische Messe, insofern sie als Opfer in die äußere sinnliche Erscheinung tritt, ist eben auch ein Gesamtkunstwerk im eminenten Sinne, wie schon A. W. Ambros betonte; folglich mußte ihrem musikalischen Teile zugute kommen, was Wagner errungen. Vordem hatte man ja die Fehler, die man in der Oper machte, auch unbedenklich auf die Kirchenmusik übertragen; wie man in der Oper unbekümmert um den Geist der Handlung und des Wortes Musik machte, so auch in der Kirche. War also der Oper in Wagner ein Reformator entstanden, so mußte aus psychologisch zwingenden Gründen auch für die Kirchenmusik einer entstehen.

Das Meßopfer<sup>1)</sup> ist die unblutige Erneuerung des welterschütternden und weltverjüngenden Dramas auf Golgatha, die liturgisch-eucharistische Verwirklichung oder Wiederholung der christlichen Geheimnisse. Die Musik steht im Verein mit anderen Kräften im Dienste dieses Geheimnisses und wird durch dieses über sich selbst emporgehoben, und das um so höher, je besser es ihr gelingt, den Inhalt der heiligen Handlung zum Ausdruck zu bringen; Emanzipierung aber bedeutet für sie Entthronung, denn dann wird sie als störendes Anhängsel direkt lästig empfunden, wofern man nicht die Kirche für eine andere Art von Konzertsaal hält. Ist es doch im Wagnerschen Musikdrama genau so. Auch bei ihm ist die Musik in keiner Weise Selbstzweck, sondern dient einer höheren Idee. Gibt man das aber zu, so ist ohne weiteres klar, daß die Idee und nur diese das formgebende Prinzip ist. So verkehrt es darum ist, ein Musikdrama ganz ausschließlich vom Gesichtspunkte des Musikers aus zu betrachten, so verkehrt ist dasselbe Verfahren, wenn es auf eine Messe angewendet wird. Der Musiker kann eben nur beurteilen, ob die Musik den Gesetzen der Logik und Schönheit entspricht, und das Urteil, das er abgibt, kann nur Geltung haben für die Musik als solche. Für den Konzertsaal mag das seine unbestrittene Berechtigung haben; anders aber ist es, wenn es gilt, den musikalischen Teil einer Messe als organisches Glied eines lebendigen Ganzen zu beurteilen. Die musikalischen Gesetze bleiben da freilich voll bestehen, ihre Anwendung aber modifiziert sich nach den Gesetzen, die für das Gesamtwerk gelten.

So einfach und selbstverständlich diese Forderung erscheint, so wird doch gerade sie am häufigsten außer acht gelassen, und die meisten Differenzen verschwinden allsogleich, sobald man sie im Auge behält. Es ergibt sich dann z. B. sofort die Berechtigung der Forderung des *Motu proprio*, daß die kirchlichen Kompositionen in ihren äußeren Formen nicht nach profanen Stücken gebildet sein dürfen (das wäre z. B. der Fall, wenn man das *Gloria* in Form eines Pastorale komponieren, oder das *Benedictus* zu einem regelrechten Ständchen verarbeiten wollte), daß man nicht die einzelnen Meßtexte durch Zertrennung ihrer Einheit berauben und zu einer zusammenhanglosen Reihe von Arien, Duetten, Terzetten und Chören machen solle, denn das hieße ein wesensfremdes Formprinzip in die Messe hineinragen.

Unter demselben Gesichtspunkte ergibt sich die ästhetische Rechtfertigung der Anordnung, daß man nicht mit Rücksicht auf den Gesang oder das Spiel den Priester am Altar länger warten lassen dürfe, als es die liturgische Zeremonie mit sich bringe, wobei allerdings in einem bestimmten Falle auch der Zelebrant auf die Sänger Rücksicht zu nehmen habe. Die Messe ist eben nicht nur Wort, sondern auch Handlung, und darum verträgt sie von vornherein keine oratoriumsmäßige epische Breite. Treffend sagt darüber Franz Witt:

„Es hilft nichts, endlos zu sagen, Herr Herr . . .“, die Tonkunst darf sich nicht in endlosem Gefühlsausdruck ergießen, sondern sie muß modern gesagt, voll gesunden Realismus sein. Selbst ein Palestrina konnte sich nicht immer vom Ausspinnen eines Themas in *longum et latum* freimachen, und nur jene Werke Palestrinas und seiner Zeitgenossen, welche diesen aus der Natur der Sache, aus der Geschichte, aus langjähriger Praxis und dem Wesen der Liturgie geschöpften Forderungen

<sup>1)</sup> Es ist bekannt, daß die kleineren Tonformen meist an den Fehlern wie Vorzügen der jeweils zeitgemäßen größeren Formen partizipieren. Wir dürfen uns also in den nachfolgenden Untersuchungen auf die vornehmste kirchliche Kunstform, die Meßkomposition, beschränken.

entsprechen, sind zeitlos, ewig.“ — „Kein vernünftiger Mensch wird selbstverständlich die Güte einer Komposition mit der Uhr in der Hand bemessen, man muß sich also wie immer, so auch hier vor Pharisäismus und Kleinlichkeit hüten; aber *sunt certi denique fines*.“ (P. Isidor Meyerhoffer, O. S. B. Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik, Augsburg, Böhm, Seite 121.)

Was nun den Text angeht, so bestimmt das *Motu proprio*, daß er gesungen werden soll, wie er in den Büchern steht, ohne Veränderung, Umstellung, ungehörige Wiederholungen, ohne Zerstückelung der Worte und Silben und so, daß er den Gläubigen verständlich ist. „Der Umstand, daß die katholische Kirche für den Gottesdienst das Textwort vorgeschrieben hat, ist keine Forderung, die künstlerisches Schaffen unmöglich macht.“ (Stork, Musikgeschichte, Seite 481.) Die übrigen Forderungen in bezug auf den Text aber müßten, wenn sie nicht schon von der Kirche erhoben wären, im Namen der Kunst gestellt werden.

Die oberste und zweifelhaft berechtigste Vorschrift der Kirche ist aber die, daß das Ganze aus dem Geiste der kirchlichen Handlung geboren und von ihm getragen sei, sich alles Weltlichen und Theatralischen aber enthalte. Der Geist der heiligen Handlung spricht sich nun am deutlichsten im Texte aus. Wird man also dem Texte nicht gerecht, dann damit zugleich auch nicht der Handlung.

Viele können sich nicht entschließen, Joseph Haydn als Kirchenkomponisten fallen zu lassen. Dagegen hilft am besten eine *demonstratio ad oculos*. Halte man einmal ganz nüchtern das eine oder andere *Kyrie* oder *Agnus Dei* Haydns neben das „Gebet Heinrichs“ aus „Lohengrin“; noch drastischer wirkt es, wenn man gewisse Teile des „Parsifal“ daneben hält, — das Gebet Heinrichs ist sicher keine Kirchenmusik, ich habe aber das Gefühl, als gehöre das Gebet des Musikdramatikers noch eher in die Kirche, als das *Kyrie* usw. dieses Kirchenkomponisten. Das *Kyrie* z. B. ist doch der wiederholte inbrünstige Ruf um Erbarmen einer, oder ihrer Sündhaftigkeit zagenden Seele. Haydn macht da eine sogenannte „heitere Musik“ und wirft zwischendurch ein *Kyrie* hinein. Es schlägt ferner, um ein weiteres Beispiel anzuführen, jeder musikalischen Wahrheit ins Gesicht, wenn er da, wo im *Gloria* der Chor in staunender Bewunderung der Größe Gottes in das „*Adoramus te*“ ausbricht, eine Musik schreibt, die seinen fidelen Symphoniefinales so ähnlich ist, wie ein Ei dem andern. Diese und noch viele andere Jovialitäten verletzen geradezu ein durch Wagner geschultes Gehör, wenn man nicht etwa vom Texte absieht und sich nur an die Noten hält. Dabei bleibt gewiß bestehen — es kann niemand Haydn höher schätzen, als ich —, daß die Musik an sich wertvoll, geistvoll, effektiv ist; aber weil sie nicht wahr ist, darum paßt sie nicht für die Kirche. Gewöhnlich wird ja hier der bekannte Ausspruch Haydns zitiert, der seine fröhliche Musik rechtfertigen soll. Mit Verlaub, das ist eine Erklärung, aber keine Rechtfertigung. Wer wollte sich dafür verbürgen, daß etwa „Tristan“ oder „Parsifal“ noch lebenskräftig wären, falls es Wagner dabei so „haydnisch fröhlich“ zumute gewesen wäre?

Gerade an der mangelnden Übereinstimmung von Wort und Ton scheitern für den Unbefangenen auch die Messen Mozarts. Statt aller Auseinandersetzungen zitiere ich ein Wort Heinrich Reimanns, eines gewiß kompetenten Beurteilers:

„Seine Messen sind ungleich an Wert, aber selbst die besten und von Jahr dem *Requiem* am nächsten gestellten Kompositionen dieser Gattung sind bei allen ihren Vorzügen so unfrei konzipiert, so sehr nicht bloß bestimmten lokalen Verhältnissen, sondern auch dem Geschmacke kirchlicher Würdenträger und dem allgemeinen Usus anbequem, daß der Komponist, der sonst so entzückend den Ton dem Worte anzupassen verstand, hier oft geradezu gedankenlos erscheint, so wenig kommt es ihm darauf an, den Inhalt der Textworte durch Musik wiederzugeben.“<sup>1)</sup>

Wo Mozart ganz er selbst ist, nicht konventionell schafft, z. B. im „*Ave verum*“, da entsteht ein Juwel kirchlicher Musik.

(Schluß folgt.)

<sup>1)</sup> Trotzdem geht Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, so weit, daß er zugesteht: „Wer der Kunst dienen will, der führe Mozarts „Achte und „Neunte“ auf (Köchel 192 und 194 in F und D) und lasse alle übrigen Messen desselben beiseite.“ (Siehe *Musica sacra* 1875, Seite 23.)



## Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

(Fortsetzung aus Nr. 2, Seite 19.)

7 Festoffertorien<sup>1)</sup> und 2 Fastengesänge für vierstimmigen gemischten Chor von **Ludwig Ronvin**. Dieses Op. 86 ist zum Teil Neubearbeitung des unter Nr. 1443 im Cäcilienvereins-Katalog aufgenommenen Op. 5. In letzterem standen 30 Nummern; hier sind vorzugsweise die Festoffertorien für Weihnachten, Ostern, Pfingsten usw. berücksichtigt. Die Kompositionen sind schwungvoll, von dramatischer Kraft, mit gut ausgeprägter Deklamation der liturgischen Texte und guten Chöre aufs beste zu empfehlen.

Die Lauretische Litanei für 4 Frauenstimmen von **Friedrich Koenen**<sup>2)</sup> aus der Sammlung des verstorbenen Meisters, welche den Titel *Venite adoremus* führt, mit Einfügung des gegenwärtigen offiziellen Textes, neu bearbeitet, in Separatausgabe erschienen. Fr. Witt schrieb damals unter Nr. 519 des Cäcilienvereins-Kataloges: „In diesen Kompositionen scheint mir Koenen den Höhepunkt seines bisherigen Schaffens erreicht zu haben.“ Diese Separatausgabe der Lauretischen Litanei ist unseren guten Frauenchören in Klöstern und weiblichen Instituten aufs wärmste zu empfehlen. Es sei bemerkt, daß gewöhnlich drei Invokationen zusammengezogen sind, denen das *Ora pro nobis* einstimmig mit Orgelbegleitung folgt.

Messe zu Ehren des heil. Bischofes Valentin, Patron der Diözese Passau, für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von **J. G. Meurer**, Domchordirektor.<sup>3)</sup> Die Messe ist von mittlerer Schwierigkeit. Im *Gloria* und *Credo* sind den verschiedenen Stimmen Soli zugedacht, so daß Abwechslung und Ruhepausen geschaffen werden. Der Stil ist modern; viel Gleichzeitigkeiten des vierstimmigen Satzes erleichtert auch schwächeren Chören die Ausführung. Die Orgelbegleitung ist sehr fließend und selbständig geschrieben; dem Organisten obliegt genaue Einhaltung des vorgezeichneten Registerwechsels auf zwei Manualen.

Messe zu Ehren des göttlichen Jesuskindes für vierstimmigen gemischten Chor von **Johannes Müller**.<sup>4)</sup> Eine achtungsgebietende Vokalmesse, einheitlich durchgearbeitet, textlich und rhythmisch wirkungsvoll entworfen, polyphon, ohne Unruhe und Zerissenheit eindringlich gestaltet. Ein frischer Zug und strenge Logik bei der Entwicklung der musikalischen Motive, sowie passende Abwechslung zwischen zwei- und dreistimmigen Einschaltungen in den vierstimmigen Satz lassen die gute musikalische Bildung des dem Referenten bisher unbekanntem tüchtigen Komponisten erkennen. Ob wohl die gar zu oft wiederkehrende auf- und abwärts in Terzen und Sexten sich wiederholende Achtelbewegung, z. B.:


nicht schablonenhaft  
wirkt und daher ermüdet?

oder                      oder                      oder                      usw.

**Pagella** hat eine treffliche Sammlung von 63 liturgischen Gesängen, die größtenteils gut erprobt sind, in moderner Partitur, auch mit Atem- und Vortragszeichen versehen, also unseren gewöhnlichen Chören sehr mundgerecht gemacht.<sup>5)</sup> Es sei bemerkt, daß sämtliche Nummern für Alt und drei Männerstimmen transponiert und auf vier Systemen in deutlichem Stich untergebracht sind. Von Croce und Ett sind je 8, von Palestrina 11, von Victoria 7 Motetten aufgenommen. Ausführliche Register orientieren über den reichen Inhalt der praktischen Sammlung von 222 Seiten in Partitur, zu der natürlich keine Einzelstimmen notwendig sind. Dieselbe empfiehlt sich für Chöre ohne erklärte Sopranstimmen.

<sup>1)</sup> Offertoria et Motetta: *Tui sunt coeli; Reges Tharsis, Terra tremuit; Ascendit Deus; Confirma hoc; Benedic anima mea; Ave Maria* (8. Dez.) und *Ave Maria . . . centris tui. — O vos omnes; Stabat Mater*. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 M 60 S., Stimmen à 25 S.

<sup>2)</sup> Op. 20a. Düsseldorf, L. Schwann. Partitur 50 S., 4 Stimmen à 15 S.

<sup>3)</sup> Op. 59. *Missa in hon. S. Valentini Episc.* ad 4 voces inaequales comitante organo. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 M 80 S., 4 Stimmen à 20 S.

<sup>4)</sup> Op. 8. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 M 50 S., 4 Stimmen à 20 S.

<sup>5)</sup> *Tertia Anthologia vocalis (Liturgica)*. 63 Cantus sacri praeceptis anni liturgici solemnitatibus et festis servientes ab Auctoribus Antiquis compositi et a Pr. Joanne Pagella collecti ac hodierno usui transcripti ad chorum quatuor vocum (Altus et tres voces viriles: Tenor I., Tenor II., Bassus). Turin, Marcello Capra. Partitur 2 Lire = 1 M 60 S.

Die harmonischen Effekte in den beiden *Tantum ergo*<sup>1)</sup> des spanischen Priesters Otaño sind so eigentümlicher, ja fremdartiger und verblüffender Natur, daß sie beim ersten Durchlesen fast abstoßend wirken. Es sind wirklich *recentiores moduli*! Bei wiederholtem Durchlesen gewöhnt man sich jedoch an diese mystischen Zusammenklänge, bei denen drei Systeme für die Orgelbegleitung verwendet sind, sowie an die unerwarteten enharmonischen Verwechslungen (chromatische Stellen sind nicht viele, die Querstände genieren mehr!) Wenn die dynamischen Angaben genau befolgt werden, so gewinnt das Ganze sogar einen aszetischen, doch mysteriösen Eindruck. Immerhin eine „spanische“ Kuriosität in der musikalischen Schreibweise bildet das *Amen* des 2. *Tantum ergo*, das hier wiedergegeben sei:

Aus der Gesamtausgabe der Werke von **Palestrina**<sup>2)</sup> hat Dr. Herm. Bäuerle schon 1907 zehn ausgewählte fünfstimmige Messen angekündigt. Von denselben liegen bis heute vor: „*Beatus Laurentius*“, „*Dilexi quoniam*“, „*Petra sancta*“ und die „*Missa Pro Defunctis*“. Von der letzteren hat Palestrina nur *Kyrie, Christe, Kyrie, Offertorium, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* komponiert.

Bäuerle hat, wie bekannt, seine „modernisierten, textkritisch-korrekten Ausgaben in moderner Notation“ bei den vierstimmigen Sätzen auf zwei, bei den fünfstimmigen auf drei Liniensystemen, unter Reduktion in den  $\frac{4}{4}$ -Takt, mit Atem- und Vortragszeichen reichlich versehen. Referent hat von jeher dieses Entgegenkommen dem Dilletantismus gegenüber für bedenklich gehalten und daraus kein Hehl gemacht. Bei den vierstimmigen Bearbeitungen steht die Sache viel schlimmer, da jeder mittelmäßige Klavierspieler über Palestrina aburteilen zu können glaubt, weil er die Akkorde mit seinen Kenntnissen aus der Harmonielehre prüft und dann naserümpfend über die Magerkeit der Zusammenklänge und die Monotonie der Akkordfolge die Achsel zuckt mit dem stillen Gedanken oder auch dem offenen Ausspruch, daß man's doch im 19. und 20. Jahrhundert weiter gebracht habe.

Beim fünfstimmigen Satze sah sich der Herausgeber genötigt, drei Linien anzuwenden, d. h. die beiden in den Baßschlüssel umgeschriebenen Tenöre auszuschneiden. Daß bei diesem Vorgehen die Hilfslinien außerordentlich oft in Anspruch genommen werden mußten, liegt auf der Hand. Man sieht aber doch aus der Führung des auf einem System stehenden I. Tenors die selbständige Kantilene dieser Stimme und bedauert dann doppelt, daß Sopran und Alt, II. Tenor und Baß, Sträffingen gleich, zusammengeschlossen sind.

Lassen wir jedoch diese Bemerkungen beiseite! Man kann sich freuen, wenn Kirchenchöre an die Ausführung dieser vier Messen mit Erfolg herantreten. Am wirkungsvollsten sind *Beatus Laurentius* und *Dilexi quoniam*. Die Zusätze Bäuerles zu den *Agnus Dei*, sowie die zu vielen Vortragszeichen sind in der Praxis kaum zu brauchen, aber zeugen von gutem Willen und fleißiger Arbeit. Mögen recht viele Chorregenten diese reinen und herrlichen Kompositionen nicht nur auf dem Klavier spielen, sondern mit Liebe und Verständnis vortragen; sie sind leichter als neuere, melodisch und rhythmisch verschrobene Vokalkompositionen.

Ein dreistimmiges *Tota pulchra es* für Cantus, Tenor und Baß mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **G. B. Pollert**<sup>3)</sup> ist einfach und würdig.

<sup>1)</sup> *Duo Tantum ergo et Genitori in solemnibus Sacramenti repositione canendi ad 4 voces inaequales recentioribus modulis organo comitante composuit N. Otaño, S. J. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Preis 90 ₤.*

<sup>2)</sup> Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1907. Partitur jeder Messe 1  $\mathcal{M}$  50 ₤, jede der 5 Einzelstimmen 30 ₤.

<sup>3)</sup> *Tota pulchra es, ad chorum trium vocum inaequalium (Cantus, Tenor, Bassus) harmonio vel organo comitante. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimmen 1  $\mathcal{M}$  5 ₤.*

Zum Papstjubiläum Pius' X. komponierte **Ant. Ponten** eine vierstimmige Messe für gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung.<sup>1)</sup> Dieselbe ist sehr ausgedehnt, da die Motive langatmig imitiert und der Satz auch mit Orgelzwischenspielen unterbrochen wird. Die Kantilenen der Einzelstimmen im vierstimmigen Satze klingen geschmeidig, schließen sich jedoch nicht enge aneinander, so daß Lücken entstehen, welche die Orgel ausfüllt. Die Modulationen sind mäßig und schweifen nicht zu weit aus. Die Messe ist zur Aufführung nur guten Chören zu empfehlen, von großem Ernst, an manchen Stellen hart und herb, jedenfalls zu ausgedehnt.

F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

### Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

I. Geistliche und weltliche Kompositionen. Es liegen seit mehreren Monaten eine Menge von Novitäten vor, zu deren Besprechung die Redaktion nicht Raum genug fand, da wichtigere Materien und Artikel anzunehmen und zu erledigen waren. Um nun den Unmut der Herren Verleger oder Autoren nicht zu erregen, beeilt sich die Redaktion einstweilen mit der **Aufzählung** der vorliegenden Einsendungen, verspricht jedoch, sobald als möglich, mehr oder weniger ausführlich auf dieselben zurückzukommen.

**Karl Attenhofer**, Op. 142. Friede aller Welt! Ein Weihnachtslied (Dichter unbekannt). a) für Männerchor, b) für gemischten Chor. Jede Ausgabe: Partitur 60  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ . Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn.

**Arthur Bauckner**. 5 Männerchöre. „Margaret am Tore“ (Gedicht von Otto Roquette). „Als das Märchen starb“ (Gedicht von Loreuz Krapp). „Dunkle Wolken“ (Altdeutsch). Zwei Stimmungsbilder: a) Gewährung (Gedicht von Karl Paul Brühl); b) Entsagung (Gedicht von Heinrich Gröbl). Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. Jede Nummer: Partitur 60  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 15  $\mathcal{S}$ .

Liederbuch für Schulen. 185 1-, 2- und 3stimmige Lieder und 20 Kanons, für drei Unterrichtsstufen methodisch geordnet. Herausgegeben von **Gustav Damm** (Theodor Steingraber). Neubearbeitung von **Bernhard Schneider**. 28. Auflage. Mit besonderer Berücksichtigung der Verfügungen der Kgl. Regierungen und Schulkollegien über Schulliedersammlungen. Unter Abschnitt XII Nr. 27 des Verzeichnisses der Preußischen Unterrichtsverwaltung (Zentralblatt 1880 Heft 1) als offiziell eingeführt vermerkt. Leipzig, 1908, Steingraber's Verlag.

**Ferdinand Fenn**. Wiegenlied der heil. Maria (Gedicht von Käthe Rosbach) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. Partitur 1  $\mathcal{M}$ .

Papstymne. Wort und Weise von **Karl Gerok**, harmonisiert von **Lambert Streiter**, beide in Innsbruck. Fulda, Alois Maier.

Partitura. Notazione moderna di **Umberto Giordano**. Scherzo aus dem Sommernachtstraum (Sogno di una notte d'estate) di **Felix Mendelssohn-Bartholdy**. Preis 1 Lire 50 Cents. Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz“ (Franco Cacciatore) von **C. M. von Weber**. Preis 2 Lire. Ouvertüre Nr. 3 zur Oper **Leonore** (Fidelio) von **L. van Beethoven**. Preis 3 Lire. Edizioni E. Sonzogno-Milano.

Erica von **Handel-Mazzetti**. Acht geistliche Lieder für 1 Singstimme, einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung in Musik gesetzt von **Hans Kases**, Op. 2. 1. Gebet; 2. Ich will ein Loblied singen; 3. Krippenlied; 4. Ave Maria; 5. Weihnachtslied; 6. Immaculata; 7. Trauergesang; 8. Jahreswende. Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ .

**Wilhelm Göbler**. Chorkompositionen. Op. 18. Heimattal (Gedicht von Hans Nagel). Lied im Volkston für vierstimmigen Männerchor. Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. Partitur und 4 Stimmen 1  $\mathcal{M}$ .

Erinnerung. Mazurka für Pianoforte von **C. Hegmann**. Eigentum und Verlag des Komponisten, Goch (Rheinland). Preis 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ .

„Die sieben letzten Worte Christi am Kreuze.“ Oratorium von **Dr. P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn**, O. F. M. Verlag von J. Fischer & Bro., New York.

**Mozart** als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum ersten Male vollständig und kritisch herausgegeben von **Dr. Georg Schünemann**. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 3  $\mathcal{M}$ .

**Franz Nekes**, Op. 49. Gelöbnis: „Wir wollen wahre Christen sein“, für vierstimmigen Männerchor a cappella oder mit achtstimmiger Blechmusik. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , 4 Singstimmen à 15  $\mathcal{S}$ , Orchesterstimmen in Abschrift.

Colectión de Canciones populares sagradas. Cantilenas Gregorianas, Gozos á los Santos, Cantos de Romeria, Letanias y Otras Piezas para uso de la música popular religiosa por **Federico Olmeda**. Palencia: Imp. de Gutierrez. Liter y Herrero. 1902.

<sup>1)</sup> *Missa pontificalis* ad quattuor voces inaequales comitante organo Pio Papae X. Jubilaeum Sacerdotale Celebranti dedicat Auctor A. Ponten. Op. 25. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 2  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 25  $\mathcal{S}$ .

**P. Piel**, Op. 97a. Liederkranz zu Ehren des heil. Franziskus Seraphikus. Ausgabe A. Für eine Gesangstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , Stimme 30  $\mathcal{S}$ .

— — Op. 80b. Liederkranz zu Ehren des heil. Antonius von Padua. Ausgabe B. Für eine Gesangstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1  $\mathcal{M}$ , Stimme 30  $\mathcal{S}$ .

Beliebte Männerchöre, Serie II, Nr. 38. **Oskar Schwarz**, Op. 20. Der Mutter (Gedicht von Leo Zinna). Mit Bariton solo. Partitur 40  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 15  $\mathcal{S}$ .

Nr. 39. **Joseph Pilland**. Morgenwanderung (Gedicht von Geibel). Partitur 60  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 25  $\mathcal{S}$ .

Beliebte Chorgesänge, Serie II, Nr. 23 und 24. **Jos. Pilland**, Op. 57. Weihe der Nacht (Gedicht von Heinr. Zeise). 3stimmig (Mezzosopran, Tenor, Baß). Partitur 60  $\mathcal{S}$ , 3 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ . Op. 58. Herr, es will Abend werden (Gedicht von Fr. Habicht). Partitur 60  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ . Die 4 Nummern bei Ant. Böhm & Sohn in Augsburg und Wien.

Zwei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte von **Max Pracher**, Op. 16. „Die Nacht ist weich und lind“ (Gedicht von Maily Koch), Op. 17. „Schlaf wohl wie Gott es will“ (Gedicht von Dr. E. Stempflinger). Straußburg i. E., Verlag Süddeutscher Merkur. Preis 2  $\mathcal{M}$ .

**Jos. Reiter**, Op. 71, Nr. 1. *Tantum ergo* für 4stimmigen Männerchor oder Soloquartett. Partitur 80  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ .

— — Op. 71, Nr. 2. *Ave Maria* für 4stimmigen Männerchor oder Soloquartett. Partitur 1  $\mathcal{M}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ . Beide bei Bosworth & Co. in Leipzig, und Wien, Wollzeile.

**Friedrich Seitz**, Städt. Musikdirektor in Kufstein, Op. 10. Die Passion. Oratorium auf den heil. Charfreitag (Text nach Worten der Heiligen Schrift mit Benützung älterer Texte von Msgr. Jakob Obwegger). Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. 1905. Klavierpartitur, zugleich Direktions- und Orgelstimme 5  $\mathcal{M}$ , 4 Chorstimmen à 1  $\mathcal{M}$ , Solostimme 1  $\mathcal{M}$ , Knabenchorstimme 15  $\mathcal{S}$ , Textbuch 15  $\mathcal{S}$ , Orchestermaterial komplett 20  $\mathcal{M}$ .

Drei Weihnachtsstücke für Violine (in der 1. Lage ausführbar) von **Johann Slunitzko**. Op. 66. Nr. 1. Weihnachtslied; Nr. 2. Hirtenklänge; Nr. 3. Gebet. Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. Jede Nummer: Partitur und Stimme 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ .

„Seele Christi, heilige mich!“ Für 3stimmigen Fraenchor und Orgel oder Harmonium von **J. Verheyen**, Op. 9. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 90  $\mathcal{S}$ , 3 Stimmen à 6  $\mathcal{S}$ .

**Fr. Rafael** *Ave Maria*. Transkription für Sopran, Alt, Tenor, Baß (Chor oder Soli) von **Rud. Weinwurm**. Leipzig und Paris, Bosworth & Co. 1908. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 15  $\mathcal{S}$ .

II. Orgelkompositionen: **C. Adolf Bossi**, Domorganist in Mailand, Op. 33. Zehn Vortragsstücke für Harmonium (oder Orgel). 1. *Preludio*; 2. *Pastorale*; 3. *Offertorio*; 4. *Interludio Corale*; 5. *Marcia*; 6. *Pregliera*; 7. *Intermezzo*; 8. *Preludio festivo*; 9. *Angelus*; 10. *Finale*. Augsburg und Wien, Böhm & Sohn. 1909. Preis 2  $\mathcal{M}$ .

Zwölf Nachspiele für Orgel über beliebte geistliche Gesänge von **M. J. Erb**, Op. 75. Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Preis 2  $\mathcal{M}$  40  $\mathcal{S}$ .

Orgelstücke von **Joseph Gruber**. Heft 1, Op. 188. Sechs Präludien im freien Stile. — Heft 2, Op. 189. Zehn feierliche Präludien für die heilige Weihnachtszeit. Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1908. Jedes Heft 2  $\mathcal{M}$ .

Sonate über das Kirchenlied „Preis, o Zunge, das Geheimnis“ für Orgel von **A. Jos. Monar**, Op. 32. Paderborn, Junfermann (A. Pape). Preis 2  $\mathcal{M}$ .

III. Bücher und Broschüren: Führer durch die Orgelliteratur von **Kothe-Forchhammer**. Vollständig neu bearbeitet und erweitert von **Otto Burkert**, Konzertorganist in Brünn. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1909.

Geschichte des Liederkranzes Oberndorf a. N. Von **Anton König**, Reallehrer. Oberndorf a. N. 1908. Buchdruckerei „Schwarzwälder Bote“.

Leitfaden zum Gesangunterricht an Gymnasien, Realschulen und Pädagogien von **David Mark**, emerit. Professor und Musikdirektor am Fürstbischöfl. Gymnasium Vincentinum. Dritte, unveränderte Auflage. Innsbruck, Felician Rauch. 1909. Preis 1  $\mathcal{M}$ .

Kompendium der katholischen Kirchenmusik von **Dr. A. Möhler** und Repetent **O. Gauß**. Mit Approbation des Hochwüdr. Herrn Bischofs von Rottenburg Dr. Paul Wilhelm von Keppeler. Ravensburg, Friedrich Alber. 1909.

Cremona. Eine Charakteristik der italienischen Geigenbauer und ihrer Instrumente von **Friedrich Niederheimann**. 4., vermehrte und auf Grund neuester Forschungen verbesserte Auflage von **Dr. Emil Vogel**. Mit Bildern von Kaspar Tiefenbrucker alias Gaspard Duiffoprugger, Antonio Stradivari, Mustergeigen und 36 Geigenzettelnachbildungen. Leipzig, Karl Merseburger. 1909. Preis 4  $\mathcal{M}$ .

**Bernhard Kothes** Abriß der Allgemeinen Musikgeschichte. Achte, auf Grund der neuesten Forschungen vollständig umgearbeitete Auflage von **Rudolf Freiherrn von Procházka**. Mit vielen Abbildungen, Porträts und Notenbeilagen. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1909.

Musiklexikon von Hugo Riemann. Siebente, gänzlich umgearbeitete mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage. Erscheint in 25—28 Lieferungen à 50 S. Leipzig, Max Hesse. 1909. Es liegen vor 2.—8. Lieferung (die 1. Lieferung dieser Auflage vergl. *Musica sacra* 1908, Seite 152).

„Weiterbildung der Choralnotation“. Ein Reformvorschlag zur Erleichterung des Choralgesanges von Joh. Rodenkirchen, Domorganist in Cöln. In Kommission bei J. und W. Boisseree, Buchhandlung in Cöln. 1908. Preis 50 S.

Das Meßbuch der heiligen Kirche (*Missale Romanum*) lateinisch und deutsch mit liturgischen Erklärungen. Für die Laien bearbeitet von P. Anselm Schott aus der Beuroner Benediktinerkongregation. Zwölfte Auflage. Mit einem Titelbilde. Mit Approbation des Hochwür. Herrn Erzbischofs von Freiburg und Erlaubnis der Ordensobern. Freiburg i. B., Herder. Gebunden 3 M 30 S.

1897—1907. Geschichtlicher Rückblick auf die Tätigkeit des Regensburger Liederkranzes (unter dem Protektorat Sr. Durchlaucht des Fürsten Albert von Thurn und Taxis, Herzog zu Wörth und Donauanstalt). Zum 70jährigen Jubelfeste geschrieben von Leonard Seyboth, 1. Vorstand. Verlag und Eigentum des „Regensburger Liederkranzes“.

Volksanklärung. Kleine Handbibliothek zur Lehr und Wehr für Freunde der Wahrheit. Nr. 124. Ein unsterblicher Held, Dr. Witt. Von Anton Steeger. Herausgeber J. Gürtler. Verlag der St. Josephs-Vereins-Druckerei in Klagenfurt. Preis 8 S.

Elemente des gregorianischen Gesanges. Zur Einführung in die Vatikanische Choralausgabe von Dr. Peter Wagner, o. Professor a. d. Universität Freiburg (Schweiz). Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Preis 1 M.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. Gegründet von Dr. F. X. Haberl, herausgegeben von Dr. Karl Weinmann. 22. Jahrgang. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Preis gebunden 4 M.

— — Storia della musica sacra del Dr. Carlo Weinmann. Versione italiana del Sac. Riccardo Felini. Regensburg und Rom, Friedrich Pustet. 1908. Preis gebunden 2 M 10 S.

Monatsschrift für Schulgesang. Herausgegeben von F. Wiedermann, Kgl. Musikdirektor in Berlin und Ernst Paul, Kgl. Seminaroberlehrer in Dresden. Preis für 3 Hefte vierteljährlich 1 M. Verlag von G. D. Baedeker in Essen. Inhalt von Nr. 10/III: Dr. Richard Münich: Zum 100. Geburtstag Felix Mendelssohn-Bartholdys. — Dr. Hermann Gutzmann: Zur Stimmbildung und Stimmpflege in der Schule. — Ludwig Riemann: Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum sechsten Lebensjahre. — Rud. Schütz: Musikunterricht als „technisches Fach“ an Seminaren. — Erklärung. — Kurze Mitteilungen. — Schülervorführungen. — Beurteilungen. — Briefkasten. — Anzeigen.

Kataloge: Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M. Antiquariatskatalog Nr. 555. Musik (Geschichte und Theorie), Kirchenmusik, Oper, Tanz, Lied.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Musikverlagsbericht. 1908. I. Zeitgenössische Tonsetzer; II. Musikalische Renaissance; III. Musikbücher.

Leo Liepmannsohn, Antiquariat. Berlin S. W. 11, Bernburgerstraße 14. Katalog 170. Ältere Werke zur Musikliteratur vom 15.—19. Jahrhundert. Beide zum größten Teil aus der Bibliothek des Herrn James E. Matthew aus London; Nr. 171. Musikalische Zeitschriften und Bibliothekwerke nebst einer interessanten Richard Wagnersammlung.




C. F. Schmidt in Heilbronn a. N. Musikalienverzeichnis Nr. 344. Musik für Klavier, Orgel, Harmonium.

Verzeichnis der von G. F. Steinmeyer & Cie., Öttingen a. R., Bayern seit Gründung des Geschäftes von 1847 an neu erbauten Orgelwerke. F. X. H.

## Aus Archiven und Bibliotheken.

### Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

#### II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes, Wesen des Rhythmus etc.

In „*La Tribune de Saint-Gervais*“ 1908, Nr. 6 liest man in einem Artikel Dr. P. Wagners „über die Notation der Handschrift 601 der Kapitelsbibliothek von Lukka“ folgende hier ins Deutsche übersetzte Bemerkungen: „Unser Dokument gibt sehr wichtige Aufschlüsse über den ursprünglichen Rhythmus der Kirchengesänge; es enthält z. B. offenbare Beweise für den rhythmischen Charakter vornehmlich des Zeichens —, des liegenden Striches, der *Virga jacens* des Guido von Arezzo, der *neuma producta* des Vatikans. Der Kodex 601 stellt sich also in die Kategorie der Handschriften ein, zu welcher auch diejenigen von St. Gallen gehören (vergl. meine „Neumenkunde“, S. 258 sq.)... Durch Vergleichung der sehr zahlreichen Fälle, in welchen dieselbe Melodie auf verschiedene Weise notiert ist, und anderer Zeichen, welche unter sich rhythmisch dasselbe bedeuten, wird man sich über den Wert solcher Einzelheiten bald klar. Ich gebe hier nur ein Beispiel: die Anfangsformel der responsorialen Psalmodie für den 7. Modus bietet die Figur:  oft unter der Form eines *podatus subpunctus* dar, in welchem das erste *punctum* durch  den Strich ersetzt ist. In Zusammenstellungen mehrerer Noten, besonders im *climacus* und in  seine Ableitungen, bezeichnet im allgemeinen der Strich die doppelte Länge des gewöhnlichen *punctum*. Das rhythmische System unseres Antiphonas ist jedoch nicht so subtil als dasjenige einiger Sankt

Galler Manuskripte, deren Notenschreiber für rhythmische Differenzierungen eine ausgesprochene Vorliebe hatten, die keine andere gregorianische Schule der alten Zeiten im gleichen Grade mit ihnen teilte. Man muß also das Antiphonar von Lunka in die interessante Evolution einstellen, welche den liturgischen Gesang, d. h. ein durch gelegentliche (keineswegs regelmäßige) Kombinationen langer und kurzer Dauerwerte und durch verschiedene rhythmische Verzierungen (in orientalischer Weise?) unterbrochenes) Rezitativ, zu einem kontinuierlichen (*continée*) Rezitativ geführt hat, und seine an rhythmischen Formen ursprünglich ziemlich reiche Notation zur mehr oder minder ausgesprochenen Egalisierung ihrer Bestandteile umgemodelt hat.) Diese Entwicklung bildet das Seitenstück zur tonischen oder melodischen Vereinfachung, die durch das Guidonische Liniensystem nach und nach bewirkt wurde. Die beiden Parallelbewegungen haben den wohlthätigsten Einfluß auf die späteren Schicksale des liturgischen Gesanges ausgeübt; sie bewirkten schließlich seine melodische und rhythmische Latinisierung, welche sie befähigte, die Grundlage der großartigen Geschichte des Gesanges in der lateinischen Kirche zu werden, während der Orient, in dem er die dem ursprünglichen Kirchengesang eignenden melodischen und rhythmischen Tonzeichen („*caracteres*“) behielt, sich bis heute zur Impotenz und musikalischen Dürre verurteilt sah. Ich glaube nicht, daß ein Gelehrter mit weitausschauendem historischen und künstlerischen Blick die erwählten Änderungen bedauern kann; noch weniger wird er sich einbilden, daß im 20. Jahrhundert der archaische Zustand in allen Kirchen wieder aufleben könne.“

Dr. Wagners Ausführungen bieten nicht wenig des Interessanten und ermöglichen es dem Leser, sich eine Idee vom Standpunkt zu machen, auf den sich ein Teil der Oratoristen nunmehr zurückgezogen hat. Sowohl bezüglich der geschichtlichen Erkenntnis als im Hinblick auf das angestrebte Ziel der Verständigung und allmählichen Einigung sticht Dr. Wagners im Eingange und auch in anderen Schriften<sup>1)</sup> ausgesprochene Anerkennung des rhythmischen Charakters gewisser Neumen im Sinne von verschiedenen proportionellen Dauerwerten günstig ab von dem Verfahren anderer Oratoristen. Im Gegensatz zu ihm lengen nämlich manche noch die rhythmische Bedeutung der Neumenzeichen oder stellen wenigstens alles als ungenügend erwiesen hin; wieder andere wollen in den Länge- und Kürzezeichen nur Temposchattierungen, *ritardandos* und *accelerandos* erblicken. D. Mocquereau, z. B. gelangt nicht weiter, weil er bei seinen Untersuchungen nur die unbestimmteren Texte heranzieht und die klassischen und ausschlaggebenden Stellen Guidos von Arezzo und Aribos einfach unberücksichtigt läßt.)

Man beliebte die Längen und Kürzen, den die St. Galler Kodizes aufweisen, als nur lokale Eigentümlichkeiten hinzustellen; plötzlich trat aber in der *Rassegna gregoriana*, Juni—Juli 1906, D. Mocquereau mit der Erklärung auf, daß ein eingehenderes Studium der Kodizes der verschiedenen Länder ihn überzeugt hat, der St. Galler Rhythmus sei dem Prinzip nach der allgemeine und ursprüngliche in der katholischen Kirche gewesen; dasselbe wiederholt der hochwürd. Pater in seinem neuen Werke „*Le nombre musical grégorien*“ Bd. I, S. 156—158. Dieser Schritt vorwärts ist ja zu begrüßen; vielleicht bekommt nun D. Mocquereau bald auch den Mut, den alten Autoren unverwandt ins Antlitz zu blicken und zieht dann die Konsequenzen aus der Lehre, die sie ihm bereitwilligst erteilen.

Aus verschiedenen Ausdrücken, wie „*rhythme primitif*“ und ähnlichen, im angezogenen Artikel und anderswo, scheint es, daß Dr. Wagner sich bezüglich der Anerkennung der prinzipiellen Allgemeingültigkeit des St. Galler Rhythmus nunmehr dem Standpunkte D. Mocquereaus nähert, wenn er auch den St. Galler Kodizes mit Recht eine größere Sorgfalt in der Anzeichnung des Rhythmus zuspricht.

<sup>1)</sup> „*Tempré*“, wörtlich „gemildert, gemäßigt“.

<sup>2)</sup> „Seit einiger Zeit sucht man für die Dokumente der ersten Klasse [für die ältesten Kodizes] die Bezeichnung „rhythmisirte Handschriften“ für die andere diejenige „nichtrhythmisirte Handschriften“ einzuführen. Auch spricht man von „rhythmisirten Ausgaben“ und von „nichtrhythmisirten Ausgaben“. Diese Benennung scheint mir nicht einmal dann genau zu sein, wenn man sich auf den Standpunkt der gregorianischen Archaeologie, d. h. der ältesten Urkunden stellt, sie ist noch weniger haltbar vom Standpunkt der Tradition aus. Mit demselben Rechte müßte man die Guidonischen Manuskripte nichtmelodische Manuskripte nennen, weil sie vereinfachte Melodien enthalten im Vergleich zu ihrer archaischen Form, welche so reich ist an Stufen, die kleiner als der Halbton sind, und an mannigfaltigen Verzierungen; man müßte zudem alle gedruckten Ausgaben ohne Ausnahme so benennen, da sie die ursprünglichen adiatischen Melodien ganz und gar nicht darbieten. Wenn also heute niemand daran denkt, die Unterscheidung zwischen „melodischen Ausgaben“ und „nichtmelodischen“ zu machen, so sollte man ebenfalls sich der anderen auf einer *petitio principii* beruhenden Unterscheidung enthalten. Denn die seit dem 12. Jahrhundert entstandenen Handschriften bieten „einen Rhythmus“ ebenso gut wie diejenigen der früheren Zeitschnitte; nur ist es ein etwas vereinfachter Rhythmus, der jedoch nicht weniger existenzberechtigt ist als der ursprüngliche Rhythmus. Mit einem Worte, es zeigt sich eine auffallende Analogie zwischen diesen Umwandlungen und derjenigen des klassischen zum mittelalterlichen Latein. Ist letzteres denn kein Latein? Wenn man die Verteidiger des von ihnen „ursprünglichen Rhythmus“ benannten Vortrags liest, könnte man sich zuweilen in die Zeiten des Humanismus und des Krieges gegen das mittelalterliche Latein versetzt glauben.“

<sup>3)</sup> Vergl. z. B. S. 25 sq. in Weinmanns „Geschichte der Kirchenmusik“.

<sup>4)</sup> Cf. *Musica sacra* 1908, Nr. 9 & 10, S. 113 und Aribos Stelle) S. 114. Siehe die gerügte Unterlassung in D. Mocquereaus „*Le nombre mus. grég.*“ I., S. 161 sq. bezüglich des *Episema* und S. 165 sq. betreffs der rhythmischen Buchstaben.

Das wäre nun alles verhältnismäßig dankenswert. Aber muß denn nicht der so in Gefahr kommende Schützling, für den schon so viel Tinte geflossen, der sogenannte oratorische Rhythmus, *à tout prix* gerettet werden? Hier denn der Versuch: Wie definiert Dr. Wagner den alten Choral? In der Tribüne des St. Gervais steht es: „Ein durch gelegentliche (keineswegs regelmäßige) Kombinationen langer und kurzer Dauerwerte . . . unterbrochenes [gemildertes] Rezitativ“, das sich dann später zu einem „ununterbrochenen [kontinuierlichen] Rezitativ“ entwickelte.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

(Schluß folgt.)

Anmerkung: In *Musica sacra* Nr 1 ist zu korrigieren: Seite 3, Zeile 15 von unten: „ersten“ statt „alten“; Seite 5, Anmerkung, Zeilen 10 und 11 die Anführungszeichen vor und nach „Ordnung von Zeitteilen“ und „dem zufolge“ sind zu streichen, dagegen vor „die gesetzmäßige . . .“ zu setzen.

### Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ○ Joh. Gg. Ed. Stehle feierte zu St. Gallen seinen 70. Geburtstag. Geboren am 17. Februar 1839 zu Steinhausen (Württemberg), bekleidet er seit 1874 die Stelle des Domkapellmeisters zu St. Gallen. Als Organist und Komponist zählt er zu den besten Meistern und ist seit Gründung des Cäcilienvereins eines der eifrigsten und tätigsten Mitglieder desselben. Der „Chorwächter“, die „Ostschweiz“ u. a. Zeitschriften brachten eingehende Artikel, in denen der Eifer und das Geschick des an Jahren vorgeschrittenen, aber geistig frischen Meisters geschildert und gerühmt sind. (Vom Redakten dieser Zeitschrift sei in Erinnerung an die vielen persönlichen Beziehungen seit mehr als 40 Jahren der herzliche Wunsch ausgesprochen: „Der Rest seiner Jahre möge wie bisher der Kirche und Kunst geweiht sein zur größeren Ehre Gottes!“)

Aus Brüssel erhält die Redaktion nachfolgende Mitteilung:

Zur Feier des 70. Geburtstages von Meister J. G. Ed. Stehle in St. Gallen hat der „Chor Pins X.“ ihm den zweiten Teil seines großen Konzertes reserviert. Folgendes für Brüssel außerordentliche und bedeutende Programm kommt zur Aufführung. I. Teil. 1. a) *Kyrie* aus *Missa Papae Marcelli* von Palestrina; b) *In monte oliveti*, 6st. von Orlando di Lasso; c) *Hodie Christus natus est*, 4st. von Marenzio; d) *Exultate justi*, 4st. von Viadana. 2. a) Arie für Sopran von S. Bach; b) Choral: „Mein Auge schließ ich jetzt“ von S. Bach; c) Choral: „Herzlich tut mich verlangen“ von S. Bach. 3. Aus „Messias“ von J. G. Händel; a) Chor: „Durch seine Wunden“; b) Sopransolo: „Er weidet seine Herde“; c) Chor: „Sein Joch ist sanft“. II. Teil Meister J. G. Ed. Stehle gewidmet. 1. *Te Deum*, 8st. a cappella. 2. a) „Vineta“ für Sopransolo, Männerchor und Orchester; b) „Abendfeier“, Tenorsolo, Frauenchor; c) „Oybiu“, Altsolo, Männerchor. 3. „Heinzelmännchen“, 7st. Chorballeade a cappella. 4. a) *Veni sponsa Christi*, 4st. Frauenchor a cappella; b) „Der Pilgrim von St. Just“, 4st. Männerchor a cappella. 5. Ballade von Hagbart von Frau Lotze-Holz aus Nürnberg gesungen, ans „Frithjoifs Heimkehr“. 6. Königswahl und Schlußchor aus demselben Werke.

2. □ Am 18. Dezember 1908 feierte der Hochwürd. Abt Dom. Joseph Pothier sein 50jähriges Priesterjubiläum in S. Anselmo am dem Aventin zu Rom. Der Heilige Vater Pius X. hatte am 13. Dezember ein Handschreiben aus dem Vatikan an den Jubelpriester gcsendet, in welchem dem „um die Religion und insbesondere um den heiligen gregorianischen Gesang in höchster Weise verdienten, musterhaften Ordensmanne als Beweis der dankbaren und wohlwollendsten Gesinnung von ganzem Herzen der Apostolische Segen erteilt wurde.“ *Ad multos annos!*

3. ✦ Am 31. Dezember 1908 starb der Hauptredakteur der *Musica sacra*, Namur, der Hochwürdige Herr Kanonikus Sossou. — In Rom verschied der ehemalige Kapellmeister und Organist an der Kathedrale zu Tortona, Joseph Perosi, im Kreise seiner Familie, bzw. bei seinem Sohne Lorenzo Perosi, dem gegenwärtigen Kapellmeister der päpstlichen Sängerkapelle. R. I. P.

4. \* Obwohl der Unterzeichnete mehrere Hundert Danksagungskarten für die Glückwünsche zu seiner Ernennung als Hausprälat Sr. Heiligkeit versendet hat, fürchtet er doch, einige Persönlichkeiten und Redaktionen übersehen zu haben und spricht hiermit öffentlich seinen Dank aus mit der Bitte, seiner im Gebete zu gedenken. F. X. H.

5. Inhaltsübersicht von Nr. 2 des Cäcilienvereinsorgans: Vereins-Chronik: Der Gesamtverband des Cäcilienvereins; 25jährige Jubelfeier des Cäcilienvereins „Domchor“ Bantzen; Konzert des Cäcilienvereins Konstanz; Kirchenmusikalische Aufführung in Plauen; Festfeier des 50jährigen Priesterjubiläums Pius' X. in Breslan; Weihnachtsaufführung im Stephansdom zu Passau; Cäcilienkonzert des Stiftschores Ellwangen. — Zum 100. Geburtstag Mendelssohns. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Generalversammlung des oberösterreichischen Cäcilienvereins in Kremsmünster; Musikalische Rücksichtslosigkeiten. (Aus „Linzer Volksblatt“.) — Inhaltsübersicht von Nr. 2 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 2, sowie Sachregister zum Generalregister W. Ambergers Seite 109\*—112\* und Sachregister Seite XXXXI—XXXXVIII zu den 3500 Nummern des Cäcilienvereins-Kataloges.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.  
Nebst Anzeigenblatt.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versandt. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Von katholischer Kirchenmusik. Auch eine Zeittage. Von Joh. Hatzfeld, (Schluß). — Aus Archiven und Bibliotheken: Handglossen zu oratorischen Äußerungen. II. Rhythmisierte und nichtrhythmisierte Kodizes. Wesen des Rhythmus etc. Von P. Ludwig Bonvin. (Schluß). — Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Ed. Bottiglieri; Jos. Deschermerier; Joh. Diebold; Mich. Haller; C. Hegmann; Jos. Deschermerier; Theodor Pfeiffer; Pankr. Rampis; Alban Lipp (2); A. Mootzart; O. Müller; M. J. Schäfer; J. N. Scheel (3); Jos. Schell; M. Skorra; Joh. Schweizer; Joh. Singenberger; Jos. Surzynski; T. Tassi; P. J. Jos. Vrancken; J. J. Veith; Aug. Weirich; Ed. Wessel; Aug. Wiltberger; Fr. Witt; Gg. Zoller. — *Offertorium in Solemnitate Rememorationis Domini*. Von P. Peter Habets, O. M. J. — Anzeigenblatt Nr. 4 mit Inhaltsübersicht von Nr. 3 des Cäcilienvereinsorgans.

## Von katholischer Kirchenmusik.

Auch eine Zeittage von Johannes Hatzfeld-Klein-Oschersleben.

(Schluß aus Nr. 3, Seite 25.)

Für Beethoven gibt Karl Storck (Musikgeschichte, Seite 481), der doch Haydn und Mozart noch für kirchlich gelten lassen will (von Mozart hebt er charakteristischerweise auch die Messen in *F* und *D* besonders hervor), zu, daß er den Kirchenkomponisten nicht beizuzählen sei. Trotzdem aber enthält seine *C*-dur-Messe ganze Partien, die für die Kirche wohl geeignet wären, wie selbst Witt zugesteht. Aber

„Die Kirchenmusik Schuberts, Webers und Gänsbachers — von den Geringeren und Schlimmeren zu schweigen — ist viel weltlicher [noch], als die der beiden Haydn, Mozarts und Cherubinis.“ (Storck 483.)

Kommen wir nach dieser keineswegs unnützen Abschweifung auf unser Thema zurück. Das eine glaube ich nunmehr als bewiesen annehmen zu können, daß alle liturgischen Gesetze letzten Endes darauf hinauslaufen, die Einheit von Inhalt und Form zu wahren, das Wesentliche des Gottesdienstes in den Vordergrund zu rücken und zu verhüten, daß dieses durch die zu seiner größeren Ausdruckskraft herangezogenen Faktoren überwuchert werde. Gerade diese Gesetze sind es darum aber auch, die, weil aus dem Wesen der Kirchenmusik erflossen, einzig imstande sind, ihr Wesen zu wahren und ihr die Charaktermerkmale eines eigenen Stiles aufzudrücken. Denn dem berufenen Kirchenkomponisten — und dazu ist ebensowenig jeder berufen wie zum Musikdramatiker — setzen sich alle diese „Beschränkungen“ in starke Stimmungsmomente um und werden so für seine Musik fruchtbar und für den Stil charakteristisch. Als Gleichnis möchte ich da herbeiziehen die Aufgabe, die einem Architekten oft, wenn nicht immer, gestellt wird, auf einem räumlich begrenzten Platze ein allen praktischen Anforderungen entsprechendes Gebäude zu errichten, das sich sowohl seiner Umgebung harmonisch einfügt, als auch, für sich allein betrachtet, allen künstlerischen Anforderungen entspricht. Die Anwendung ergibt sich von selbst.

Man mag das nun nennen wie man will, meinestwegen auch „dienende“ Kunst, ich frage dann aber: Wo ist eine Kunst, die nicht dient? Gerade der Grundsatz *l'art pour l'art* erniedrigt in seinen letzten Konsequenzen die Kunst zu einer Art Bajazzo, der verblüfft, eventuell auch ergötzt, aber nie erhebt. *L'art pour l'art*-Musik ist vollends nur möglich vom verlassenen Hanslickschen Standpunkte aus. Hermann Kretzschmar hat in seinen „Musikalischen Zeittagen“ ein prächtiges Kapitel über „Musik als dienende Kunst“ geschrieben, das ich in diesem Zusammenhang zur Lesung anempfehle. Seltsam,



das Schlagwort von der freien und angewandten Kunst, das allerdings auch wieder relativ zu nehmen ist, kennt man bei allen anderen Künsten, nur wir von der musikalischen Zunft huldigen hier einem total verstiegenen Idealismus, der uns denn auch glücklich dahin gebracht hat, daß das Gros des Volkes der modernen Musik verständnislos fremd gegenübersteht — sie ist ihm Kabbala, ein ungenießbares Getränk, für das es in dem Tresterwein musikalischer Pantscher einen ihm immer mehr zusagenden Ersatz findet.

Von einer Erniedrigung der Kunst im Dienste der Kirche dürfte man logischerweise erst dann sprechen, wenn ihr vorher ihr Bestes genommen würde, so daß sie genötigt wäre, das, was sie schaffen soll, mit unzureichenden Mitteln zu schaffen. Das tut aber die Kirche nicht, sie läßt die Kunst vielmehr im Vollbesitze aller ihrer Ausdrucksmittel. Es steht dem Künstler vollständig frei, mit welchen Mitteln er das ihm vorgesteckte Ziel erreichen will. Er darf alle modernen Ausdrucksmittel der Harmonik, Chromatik, Enharmonik und Instrumentation sich zunutze machen, selbstverständlich innerhalb gewisser Grenzen, nämlich insoweit sie *hic et nunc* geeignet und am Platze sind, denn es leidet doch wohl keinen Zweifel, daß ein Kirchenkomponist in der Wahl seiner Mittel sich ebensowohl vergeifen kann, als ein Opernkomponist. Andererseits ist gewiß zu beachten, daß nach dem Satze: *Quod licet Jovi, non licet bovi* ein Genie oft gerade das zu purem Golde macht, was in den Händen des Talentes Schlacke bleibt. Das gilt besonders von der kirchlichen Instrumentalmusik. Charakteristisch ist da ein Wort Franz Witts, das wert ist, hier wiedergegeben zu werden. An einer Stelle der Reisebriefe Mendelssohns heißt es:

„Einiges will ich Dir aber noch von der Aurora des Guido sagen, die ich sehr oft besuche und die ein Bild zum Wüdeinrennen ist, denn solch eine Eile, solch ein Vordringen, daß alles klirrt und schallt, hat kein Mensch je sich gedacht. Die Maler behaupten, es sei von zwei Seiten beleuchtet, meinetwegen sollen sie ihre Bilder von dreien her beleuchten, wenn's nur hilft.“

Dazu sagt Franz Witt:

„Auf die Kirchenmusik angewandt, möchte ich sagen: Ihr Komponisten, nehmt, was ihr wollt, drei oder sechs Posaunen, wenn's nur hilft, wenn nur die Majestät Gottes und die Pracht der kirchlichen Liturgie zum rechten Ausdruck kommt.“

Diese Worte Witts werden durch das *Motu proprio* in keiner Weise desavoniert, es zieht auch da nur eine selbstverständliche Grenze, wenn es sagt: Verboten ist in der Kirche der Gebrauch des Pianoforte, sowie der lärmenden oder leichtfertigen Instrumente, wie, die kleine und große Trommel, Becken, Glockenspiel und ähnliches.

Das Fazit unserer Untersuchung wäre also dahin zusammenzufassen: die Kirche läßt auch die moderne Musik in der Kirche zu und ist darauf bedacht, ihr die Bewegungsfreiheit zu lassen, die sie für sich verlangen muß.

Als letzter, aber darum nicht mindester Punkt sei noch folgendes betont. Der bekannte Berliner Maler Max Liebermann sagt in einem Aufsätze (Neue Rundschau, 1904):

„Auch weiß ich wohl, daß die Darstellung einer Madonna noch andere als rein male-  
rische Ansprüche an den Künstler stellt, und daß sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu über-  
wältigen ist, als ein Stillleben.“

*Fiat applicatio!*

Sollte es nun wirklich so schwer sein, daß die, die guten Willens sind, sich ver-  
stünden? Karl Storck sagt in seiner Musikgeschichte:

„Die Lösung der Kirchenmusikfrage ist von höchster Wichtigkeit für die gedeihliche Weiter-  
entwicklung der Kirchenmusik und damit des künstlerischen Lebens unseres Volkes überhaupt.“

Die Lösung dieser Frage ist aber nur dadurch möglich, daß man sich beiderseits auf den Boden der realen Tatsachen stellt. Wenn man das tut, dann ergibt sich einerseits, daß die Messen Beethovens, Mozarts, Haydns und erst recht die ihrer Nach-  
ahmer für die Kirche nicht zu retten sind, andererseits aber, daß es sehr wohl möglich ist, mit Ausnutzung aller moderner Ausdrucksmittel kirchlich zu komponieren. Warum hätte denn auch Franz Liszt auf Reform der Kirchenmusik drängen sollen, wenn die Werke jener Meister sich mit seinem Ideal von Kirchenmusik gedeckt hätten? Warum hätte denn Richard Wagner die Worte schreiben können:

„Seitdem die Kirchenmusik durch Einführung der Orchesterinstrumente im allgemeinen ihre Reinheit verloren hat, haben nichtsdestoweniger die größten Tonsetzer ihrer Zeit Kirchenstücke verfaßt, die an und für sich von ungemein künstlerischem Werte sind; dem reinen Kirchenstil, wie es jetzt ihn wieder herzustellen aus so vielen Gründen an der höchsten Zeit wäre, gehören auch diese Meisterwerke dennoch nicht an; sie sind absolute musikalische Kunstwerke, die zwar auf der religiösen Basis aufgebaut sind, viel eher aber zur Aufführung in geistlichen Konzerten, als während des Gottesdienstes in der Kirche selbst sich eignen . . .?“

Nun hat aber die Ablehnung dieser Meister die ebensowohl aus ästhetischen, als auch aus kirchlich-liturgischen Gründen erfolgen mußte, gar viele zu einem verhängnisvollen Irrtum verleitet. Sie schlossen: Mozart, Haydn usw. haben mit modernen Mitteln ihre Messen geschrieben, diese Messen sind unkirchlich, folglich ist der moderne Stil für die Kirche überhaupt nicht geeignet, ergo, zurück zu den Alten! Diese Parole war um so verführerischer, als eben zu der Zeit durch Herausgabe von Proskes „*Musica divina*“ geradezu ein Wunderland hochkünstlerischer, echt kirchlicher Musik erschlossen wurde. Darüber vergaß man, nicht allgemein freilich, daß der richtige Schluß aus obigen Prämissen hätte lauten müssen: also ist der rechte moderne Kirchenmusikstil noch nicht gefunden, wohlhan, helfen wir ihn schaffen! Franz Witt, der Gründer des Cäcilienvereins, war es, der diesen richtigen Schluß zog und ihn unentwegt nach beiden Seiten hin verteidigte. So und so viele andere aber<sup>1)</sup> klammerten sich ganz an die Polyphonie der Alten an und verfochten mit Hartnäckigkeit die These: diese und die ihr nachgebildete Musik ist die einzig kirchliche. Dieses Hinausschießen über das Ziel an der einen Seite hatte naturgemäß zur Folge, daß man auf der anderen Seite ebenfalls übers Ziel schoß, indem man sich ebenso einseitig für Beethoven, Mozart, Haydn ins Zeug legte. So glaubten die einen den Forderungen der Kirche, die anderen denen des Fortschrittes bestens zu dienen. Eine Verständigung aber war unmöglich, weil man sich auf der einen Seite für eine Kirchenmusik begeisterte, die nicht modern war, auf der andern Seite für eine moderne Musik, die nicht kirchlich war. Und wer hatte den Schaden davon? Die Kunst und jene Künstler, die ernsthaft bestrebt waren, einen modernen Kirchenmusikstil zu schaffen. Statt die verdiente Anerkennung und Ermunterung zu genießen, wurden sie von beiden Seiten angegriffen, von der einen Seite Reaktionäre, von der anderen Revolutionäre gescholten. Wer einmal die ersten Jahrgänge der „*Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik*“ und der „*Musica sacra*“ unter Witts Leitung durchsieht, der bekommt einen kleinen Einblick in diese Komödie der Irrungen. Immer und immer wieder mußte Franz Witt mit vielen wuchtigen Hieben seinen richtigen Standpunkt nach beiden Seiten vertreten, ohne sehenswerten Erfolg, so daß er mit Recht klagen konnte:

„Der ärgste Feind einer wahrhaft kirchlichen Tonkunst ist das einseitige voreingenommene Urteil hüben und drüben, *per excessum* und *per defectum*, das Urteil jener, die bloß Haydns Kirchenmusik kennen, ohne Palestrina und Choral, und das Urteil jener, die bloß Palestrina und Choral kennen und gelten lassen wollen.“ (*Musica sacra* 1874, Seite 77).

Was Rud. Louis in seiner Biographie Ant. Bruckners als die Intention Fr. Liszts bezeichnet, nämlich die

„Synthese der spezifisch modernen Tonkunst mit dem kirchlichen Geiste, wie er in den klassischen Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts seinen mustergültigen musikalischen Ausdruck gefunden“,

eben das war auch Franz Witts Ideal, das er auch durch eigene Kompositionen zu erreichen trachtete. In diesen aber muß er wohl gar nicht so sehr daneben geschossen haben, wenn ihm Franz Liszt in Gegenwart Kardinal Hohenlohes das Kompliment machen konnte:

„Lassen Sie doch die Leute fluchen, stehlen (NB. Witt war Pfarrer), aber schreiben Sie uns zwanzig schöne Takte, wie Sie uns so oft geschrieben haben!“

Neben und nach Witt lassen sich noch viele andere Tonsetzer aufzählen, die dem gleichen Ziele zustrebten und zustreben. Ich nenne Stehle, Mitterer, Tinel, Griesbacher, Filke, Renner jun., Bonvin, Brosig, Greith, Bottazzo u. a. Diese alle streben das Ideal eines modernen katholischen Kirchenstils auf dem Boden des *Motu proprio* an. Und es ist wahrlich nichts Schlechtes, was sie mit ihrem Namen decken. Im Gegenteil, wenn man ihre Werke hört und durchsieht, dann ist man der festen

<sup>1)</sup> fast ausschließlich Cäcilianer.

Überzeugung, daß wir auf dem besten Wege sind, jenes Ziel zu erreichen, wenn es nicht gar hie und da schon erreicht ist. Es wäre daher wohl an der Zeit, daß man das allmählich einsähe und nicht dadurch der neuen Kunst Licht und Luft verschlösse, daß man immer und immer wieder die Klassiker für die Kirche reklamiert. Man tut damit der Kunst ebensowenig einen Dienst, als jene Eiferer für die Alten ausschließlichs es der Kirche tun. Ja, ich stehe nicht an, das direkt als ein Dienen dem Rückschritte zu bezeichnen; gewiß in der besten Meinung, aber gut gemeint ist eben nicht immer auch gut getan. Es kann nicht im Interesse der Kunst liegen, daß eine weichliche Stilmengerei die Grenzen zwischen Kirchen- und Profanmusik verwische, das wäre gleichbedeutend mit Verarmung der Kunst. Was wir brauchen, das ist ein echt moderner, kraftvoller, charakteristischer Kirchenmusikstil, dazu zu helfen haben die Männer der Kunst ebenso ein Interesse als die der Kirche. Darum täten die profanmusikalischen Zeitschriften nur, was ihres Amtes ist, als Hüter und Pfleger der Kunst, wenn sie ein liebevolles verstehendes Augenmerk hätten für die Werke obengenannter Kirchenmusiker und nicht erst warteten, bis sie aus der Kirche in den Konzertsaal kommen. Das hieße sich einseitig abschließen gegen einen kraftvoll aufstrebenden Zweig der allgemeinen musikalischen Kunst; Abschließung hat man aber bisher immer ganz andern Leuten zum Vorwurfe machen wollen.

Aber wo bleibt bei diesen Ausführungen der Cäcilienverein?

Ich würde meiner Aufgabe nur halb gerecht werden, ließe ich diesen Punkt unbeleuchtet. Zunächst ist festzuhalten: der Cäcilienverein ist nicht die Kirche, und wiederum: einzelne cäcilianische Heißsporne sind nicht der Cäcilienverein. Er ist mit keinerlei autoritativer Gewalt bekleidet, und seine Entscheidungen gelten daher nur soviel, als die vorgebrachten Gründe gelten. Was seinen Katalog angeht, so werden auch wohl die „Heißsporne“ folgendes Urteil Karl Weinmanns (Geschichte der Kirchenmusik, Kösel, Kempten, Seite 152) unterschreiben müssen:

„Nur wenn er (der Cäcilienverein) die Behauptung aufstellen würde, daß bei der Wahl von kirchlichen Kompositionen ausschließlich sein Katalog als Richtschnur maßgebend sei, so daß Kompositionen, die nicht in dem Katalog verzeichnet stehen, das Prädikat ‚kirchlich‘ nicht verdienen, dann wären die Vorwürfe seiner Gegner gerechtfertigt, ja nicht bloß das, die tatsächlichen Verhältnisse würden gegen ihn zeugen. Denn es gibt auch außerhalb des Kataloges ebenso tüchtige und würdige Kirchenmusik, als im Katalog ein großer Teil von Werken vertreten ist, die auf Kunstwert keinen Anspruch erheben können.“

Leider muß man aber sagen, daß diese letztere Art dem Kataloge geradezu sein Gepräge gibt. Im übrigen gebietet es die Gerechtigkeit, zu sagen, daß der Cäcilienverein, wie er jetzt ist, besser ist als sein Ruf. Dafür ein Beispiel, das die Leser der „Musik“ besonders interessieren dürfte. In einer Besprechung von Max Regers, Op. 61 „Leicht ausführbare Kompositionen zum gottesdienstlichen Gebrauche<sup>1)</sup>“ sagt Karl Straube:

„Vor den Cäcilianern unter den römisch-katholischen Kirchenkomponisten macht Max Reger in seinem Op. 61 eine tiefe Verbeugung. Ob seine Gabe in Gnaden angenommen wird? Ich glaube es kaum! Zwar ist die Fassung dieser, zur Benutzung im katholischen Gottesdienste bestimmten Chorgesänge so schlicht und einfach, als nur irgend möglich, aber ab und an kann der moderne Max Reger in feinsinnigen harmonischen Wendungen sich doch nicht ganz verleugnen. Solche Dinge lieben jene Herren aber nicht!“

Der Unglaube Karl Straubes erwies sich als Aberglaube, denn das *corpus delicti* wurde mit einer warmen Empfehlung — also nicht bloß in Gnaden — in den Katalog aufgenommen. Ich muß noch weiter mit Beispielen aufwarten. Prof. Dr. Herm. Müller schrieb bei der Besprechung einer Messe Bonvins (Kat.-Nr. 3381):

„Gewiß sind Palestrina, Vittoria usw. die Klassiker des a cappella-Satzes. Wenn wir ihrer uns freuen . . . so wollen wir doch nie vergessen, daß auch in der Kirchenmusik viele Wege nach Rom führen und daß der musikalische Genius hier freilich an gewisse liturgische Grundsätze und Grundgesetze wie an gewisse ästhetische und künstlerische Prinzipien sich innerlich gebunden wissen muß, nicht aber an einen bestimmten, historisch gewordenen Stil, oder gar an bestimmte Schablonen.“

In einer Besprechung von Max Filkes *Te Deum*, Op. 101, sagt Referent Anton Seydler geradezu:

<sup>1)</sup> Die „Musik“, II. 2., S. 41.

„Dieses *Te Deum* ist eine Kulturstation in der Entwicklung der modernen Kirchenmusik, und ich begrüße es um so freudiger, als Filke endlich den Mut (!) hatte, zu schreiben ohne ängstlichen Rückhalt im Sinne des *Motu proprio* . . . Für das Orchester muß man aber auch orchestral schreiben, und jene sind übel beraten, welche in jedem Chroma, jedem übermäßigen und verminderten Akkorde sogleich sündhafte Theaterluft wittern. Nicht die instrumentalen Mittel an sich machen den Satz theatralisch, sondern nur die Verwendung, und Filke hat gegen die liturgischen Vorschriften und Grundsätze nie gefehlt. Die Wahl seiner musikalischen Ausdrucksmittel aber steht ihm als Künstler frei.“

Aus den Vorstellungen heraus zu urteilen, die im allgemeinen über Cäcilianismus herrschen, sind vorstehende Exspektationen direkt „uncäcilianisch“. Ich möchte sagen, es ist der wahre, der einzig mögliche Cäcilianismus, weil er der Kunst gibt, was der Kunst ist, der auch eben deshalb sich durchsetzen muß und wird, gegen alle „Heißsporne“. Gebe man nun auch von der anderen Seite der Kirche, was der Kirche ist, dann hat aller Streit ein Ende, die Kirchenmusikfrage ist in der Theorie gelöst, und es wird dann, nach Witts prophetischen Worten bald

„das Genie hervortreten, das die Gesetze der Kirche beobachtend, aber alle technischen Mittel, alle Vollendung, alle wahren Fortschritte der neuen Zeit benützend eine neue Bahn brechen und das uns vorgelegte Problem lösen wird, eine Kirchenmusik zu schaffen, die unseren Bedürfnissen und Zeiten gemäß ist.“

#### Schlußwort der Redaktion.

Was im zweiten Teile dieses trefflichen Artikels vom „Cäcilianismus“ und den Referaten des Cäcilienvereins-Kataloges angedeutet ist, kann die Redaktion, nachdem sie weiß, daß Herr Hatzfeld katholischer Priester ist, viel milder beurteilen. Nur der Satz: „Leider muß man aber sagen, daß (Werke, die auf Kunstwert keinen Anspruch erheben können) dem Kataloge geradezu sein Gepräge geben“, muß eingeschränkt werden, nachdem die eingehenden Sachregister vollendet sind. Der Katalog ist ja zunächst für die große Zahl der kleineren und schwächeren Kirchenchöre in Stadt und Land bestimmt, denen man Kunstwerke größeren Stiles ohne Grausamkeit gegen ihren guten Willen und ihre Kräfte nicht bieten kann. Derselbe enthält aber eine so außerordentliche Menge Werke der kirchlichen liturgischen Kunst, daß sich keine Hofkapelle über Mangel an Auswahl beklagen kann, wenn ihr Sängers- und Orchesterpersonal kirchlich und künstlerisch so geschult und gesinnt ist, wie es sich für das katholische Gotteshaus geziemt. Man klage aber nicht über den Katalog, sondern über die ausführenden Gesangs-kräfte, welche sehr oft nur in der Kirche singen, weil sie im Theater oder Konzertsaal keine Verwendung mehr finden können.

F. X. H.

### Aus Archiven und Bibliotheken.

#### Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

##### II. Rhythmisierete und nichtrhythmisierete Kodizes, Wesen des Rhythmus etc.

(Schluß aus Nr. 3 Seite 34.)

Es sind besonders zwei Punkte, die hier Bedenken erregen: als wesentliche, typische Form, als zunächst ins Auge springender Charakterzug des Chorals wird das Rezitativ hingestellt, und dann sollen es nur gelegentliche Kombinationen von Längen und Kürzen gewesen sein.

Will man z. B. einen Baum beschreiben, so wird man denselben nicht als Zelle, als Samenkorn, Zweig oder Ast, sondern in seiner ganzen, vollentwickelten Gestalt anfassen, so auch wenn man die gregorianische Musik definieren will, wird man sie billigerweise nicht in ihrer rudimentären und unentwickelten Form, in der sie, wie schon erwähnt, ebenso sehr oder mehr als Sprache denn als Musik antritt, darstellen. Es wird sicher niemand leugnen, daß es auf dem Choralgebiet Rezitative gibt. Wir haben die Lesungen, den Evangelien- und Epistelvortrag, die Rezitation auf der Psalmdominante, wir haben die allerdings schon zum eigentlichen syllabischen Melos entwickelten Singweisen der Präfation und des *Pater noster* etc. Aber das ist — zumal das eigentliche Rezitativ — vom musikalischen Standpunkte aus, der Teil des liturgischen Gesanges, der die Choralunst am wenigsten typisch darstellt. Will man den Choral definieren und charakterisieren, so muß man ihn vornehmlich in seiner vollblütigen und ausgewachsenen Erscheinung ins Auge fassen. Man nehme nur das Vatikanische Gradualbuch zur Hand; seine Gesänge gehören zu dem ältesten und wichtigsten Bestand des Chorals. Welch Reichthum, ja Überreichthum an Melismen! Und diese in Arabesken sich verlierenden Gesänge, diese auf jeder Seite so üppig sich aneinanderreihenden Gruppen von 5, 10, 20, ja, z. B., im Alleluja des 4. Adventsontags, sogar 53 Noten auf einer einzigen Textsilbe sollen rezitativen Charakter an sich tragen, und gar ein „*recitatif continu*“, ein

ununterbrochenes Rezitativ darstellen! Einer derartigen Behauptung gegenüber muß man wahrlich mit dem Franzosen höflich erklären: *J'avoue ne pas saisir*, ich gestehe, daß ich es nicht fasse.

Und was soll man von der andern Behauptung halten, daß der Choral in seiner ursprünglichen rhythmischen Gestalt nur gelegentliche Kombinationen langer und kurzer Noten hatte? Gehen wir auf die ältesten in ihren Schriften zu uns redenden Zeugen zurück, so vernehmen wir das Gegenteil. Man darf, da es sich als notwendig erweist, nicht müde werden, die schon oft vorgebrachten Textbeweise immer wieder vorzulegen. Steter Tropfen höhlt den Stein; das wird hoffentlich bei *hominibus bonae voluntatis* sich doch einmal bewahrheiten. Zielen wir z. B. den alten Choral-schriftsteller Hucbald zu Rate, oder wer es immer ist, dem die betreffenden Traktate angehören. Da lesen wir in der „*Musica enchiridias*“, Teil I: (Vergl. Migne 132, col. 993 sq.) „Wie man kurze und lange Wortsilben beachtet, so unterscheidet man auch lange und kurze Töne, so daß die langen und kurzen gesetzmäßig sich zusammenordnen und die Melodie wie nach Versfüßen taktiert werden könne. Wohlan, singen wir einmal zur Übung, ich singe vor und taktiere die Füße; du folge mir singend nach.“ Es folgt die Melodie: „*Ego sum via*“ etc. und darauf die oratorischerseits früher arg mißbrauchte Erklärung: „Diese Melodie hat drei Satzglieder; in jedem derselben sind nur die letzten Noten lang, die übrigen sind kurz. Rhythmisch singen heißt also langen und kurzen Tönen die gehörige Dauer zumessen und nicht stellenweise mehr dehnen oder kürzen, als sein soll, sondern die Stimme an das Gesetz des Skandierens binden, damit eine Melodie in demselben Tempo schließe, in dem sie begann.“ Das klingt wahrlich nicht wie nur gelegentliche Kombinationen langer und kurzer Noten: es soll nach Längen und Kürzen singend skandiert werden, gleichmäßig vom Anfang des Stückes bis zu dessen Schluß. Und in desselben Hucbalds „*Commemoratio brevis*“ (Migne 132, col. 1039 sq.) nachdem vom Takthalten bei einem Responsorium und ähnlichen Gesängen die Rede gewesen, schließt der Autor seine Abhandlung mit folgenden Worten: „Diese Regelmäßigkeit im Singen heißt griechisch Rhythmus, lateinisch Numerus, weil jede Melodie nach Art eines Metrums sorgfältig mensuriert werden muß. Diese rhythmische Regelmäßigkeit soll . . . der Jugend frühzeitig eingeschärft werden, und zu diesem Zwecke schlage man beim Singen den Takt mit dem Fuß, mit der Hand oder mit irgend eine andere Art, damit sie von ihren frühen Jahren an . . . lerne das Lob Gottes richtig zu singen etc.“ Auch Guido von Arezzo in seinem *Micrologus* (Migne 141, col. 394) sagt ganz allgemein von der Melodie, daß sie (nicht nur stellenweise) „gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werde und der eine Ton im Verhältnis zum andern die doppelte Länge oder die doppelte Kürze habe.“ Und der Abt Berno von Reichenau sagt nicht weniger allgemein: „Wie in der Poesie der Vers durch genaue Abmessung der Füße aufgebaut wird, so ist auch der Gesang durch geeignete und übereinstimmende Zusammenfügung von Längen und Kürzen gebildet.“ (Migne 142, col. 1114). Erwähnen wir uns dann noch der in den bestnummierten Kodizes zu Tausenden verwendeten rhythmischen Zeichen: all der Querstriche (Episemen), der Romanusbuchstaben, der mannigfaltigen, rhythmische Bedeutung habenden Neumenzeichen selbst, so müssen wir im ursprünglichen Choral das Gegenteil von nur gelegentlichen rhythmischen Kombinationen erblicken. Es dürfte demnach der Rettungsversuch zugunsten des rezitatorisch und gar im Gleichmaß einhertrippelnden Schützlings als gänzlich mißlungen genaunt werden.

Betrachten wir nun die Wagnersche Fußnote; sie gibt uns Gelegenheit auf den heutigentags so verworrenen Begriff des Rhythmus näher einzugehen. Dr. Wagner tadelt darin, daß man von rhythmischen und rhythmuslosen Manuskripten, von rhythmisierten und nichtrhythmisierten Ausgaben spricht. Er sagt, diese Manuskriptunterscheidung sei unhaltbar selbst vom archäologischen Standpunkt aus. Wohl weil manche der ältesten Handschriften nicht alle rhythmischen Zeichen, z. B. nicht die sogenannten Romanusbuchstaben aufweisen. So der St. Galler Kodex 339 aus dem 10. Jahrhundert. Dr. Wagner hebt dies in der Zeitschrift der J. M. G. (Jahrgang IX, S. 162) hervor und sagt dort „eine einzige Handschrift dieser Art zerstöre die Anschließlichkeit und die apodiktische Sicherheit, mit der die Einzelheiten der St. Gallischen Rhythmik als unabwiesbare Norm für die alte Praxis hingestellt werden.“ Darauf wäre zu antworten; daß trotz des Fehlens gewisser Zeichen in diesem oder jenem Kodex der St. Galler Rhythmus immerhin als feststehend und damals dort in Übung betrachtet werden kann; das rhythmisch wichtige Strichlein (*virgula*, *episema*) und die mannigfaltigen rhythmischen Neumen sind vorhanden; man konnte aus einem solchen Kodex auch ohne Romanusbuchstaben doch den gewohnten Romanusrhythmus singen, den man ebensosehr nach mündlicher Belehrung und täglicher Übung als aus der unvollkommenen Tonschrift ausführte, wie man ja selbst aus der rhythmuslosen Vatikanischen Ausgabe mittelst Eintrillens seitens des Chorleiters einen rhythmischen Vortrag nach Längen und Kürzen zuwege bringen kann. Ich habe letzteres seitens eines Kathedralchores selbst mit angehört.

Dr. Wagners Bemerkung, daß jene Unterscheidung zwischen rhythmisierten und nichtrhythmisierten Kodizes noch viel weniger vom Standpunkt der Tradition gemacht werden dürfe, ist recht eigenartig; die spätere Teiltradition kann doch nicht verhindern, daß die früheren Kodizes tatsächlich rhythmische Zeichen hatten und deshalb mit Recht rhythmisch genannt werden können und müssen; sie kann ebensowenig an der Tatsache etwas ändern, daß ihre eigenen (späteren) nicht Kodizes solche Längenzeichen und rhythmische Bedeutung besitzende Neumen eingestandenmaßen enthalten und auch keine Zeichen für den musikalischen dynamischen Akzent, daß sie mithin keinen Anspruch auf das Rhythmisiersein erheben können; denn es gibt, wie wir sogleich sehen werden, keinen Rhythmus in der Musik, wenn weder Quantitätsunterschiede noch dynamische Akzente vorhanden sind. Dr. Wagner meint zwar, mit demselben Rechte müßte man dann auch — was doch niemand tue — die Guidouischen (mit Liniensystemen [und Quadratschrift] versehenen) Manuskripte

melodielos nennen, weil sie im Verhältnis zur früheren Form vereinfachte Melodien ohne Vierteltöne und ohne manche der früheren Verzerrungen enthalten. Mit demselben Rechte? Doch wohl nicht: eine Melodie ohne Vierteltöne und Triller und Doppelschläge bleibt doch eine vollständige Melodie und ein Kodex, der eine solche bietet, darf melodisch genannt werden; eine Melodie aber ohne Quantitätsunterschiede und musikalische dynamische Akzente ist — wie schon bemerkt — unrhythmisch, und eine Handschrift, die keines dieser rhythmuserzeugenden Mittel verzeichnet, ist ein nichtrhythmisiertes Manuskript.

Ähnliches ist zu bemerken bezüglich der angeblichen Analogie zwischen der Umwandlung des Choralen und derjenigen des Lateins und bezüglich des bei beiden Gelegenheiten kundgegebenen Widerstandes. Letzterer ist in der Choralangelegenheit ganz am Platze; denn man tut der Musik eine unnatürliche Gewalt an, wenn man sie nötigt, nur in der Zwangsjacke des Gleichmaßes einherzugehen, die Ummodellung des Lateins bezüglich der Grammatik und des Wortschatzes hat dagegen der Sprache als solcher nichts Naturwidriges zugefügt: das Latein der Kirche bleibt eine Sprache, die mit allen einem Idiom gebührenden Elemente ausgestattet ist.

Aber, sagt Dr. Wagner, „die seit dem 12. Jahrhundert entstandenen Kodizes enthalten auch einen Rhythmus.“ Das drängt uns die Frage auf: Was ist Rhythmus, künstlerisch in der Musik verwendeter Rhythmus? Bei dem hentztag so verworrenen Begriff vom Wesen des Rhythmus verlohnt es sich der Mühe, einmal näher auf diesen Gegenstand einzugehen. Man erlaube mir, dieses an der Hand eines Werkes zu tun, dem P. Hugo Gaisser, O. S. B. (Zeitschrift der J. M. G. X., Seite 27 und 55) außerordentliche Gründlichkeit, Tiefe und logische Schärfe nachrühmt. In der Tat werden in Friedrich Succos Buch: „Rhythmisierter Choral, Altarweisen und griechische Rhythmen etc.“ „die rhythmischen Tatsachen in Sprache und Musik“ mit einem Scharfsinn und einer Vollständigkeit untersucht, „die den Eindruck der Sicherheit hervorbringt“.

Rhythmus wird darin definiert als die mittelst der Sinne unmittelbar auffassbare Ordnung von Zeitteilen. Diese Definition wird folgendermaßen begründet: Es kann zunächst als von allen zugegeben angenommen werden, daß Rhythmus im eigentlichen Sinn auf Zeit beruht. Rhythmus, sagt Succo — und ich werde obwohl kürzend, soviel als möglich in seinen eigenen Worten sprechen — Rhythmus kann demnach nur so entstehen, daß von der Zeit (bezw. in der Musik, von dem der Zeit als Substrat dienenden Klang) durch irgend ein Mittel<sup>1)</sup> bestimmte Stücke abgeschnitten werden; zum Begriff des Rhythmus gehört daher zunächst eine Reihe von Zeitteilen. Sollen wir eine solche Reihe von Zeitteilen als Rhythmus empfinden, so darf die Dauer der einzelnen Zeitteile keine regellose sein, die Zeitteile dürfen ihrer Dauer nach nicht völlig willkürlich voneinander verschieden sein, sie müssen vielmehr gegeneinander ein bestimmtes Verhältnis, eine bestimmte Ordnung einhalten; zum Begriff des Rhythmus gehört also der Ordnung. Diese Ordnung muß nun anfaßbar sein: ein gleichmäßig schneller Trommelwirbel oder Triller ist zwar eine Ordnung von Zeitteilen, dieselbe kann jedoch als Ordnung nicht angefaßt werden, weil die einzelnen Zeitteile zu kurz sind, als daß sie untereinander verglichen werden könnten. Ebenso wenig kann die Ordnung als solche vom Bewußtsein angefaßt werden, wenn das einzelne Zeitteil zu groß ist, z. B. bei regelmäßig nach je fünf Minuten abgegebenen Kanonenschüssen: wir können sie wohl vermittelst der Reflexion als Ordnung von Zeitteilen wahrnehmen, werden sie aber niemals als Rhythmus nachempfinden. Von Rhythmus sprechen wir erst dann, wenn die Ordnung der Zeitteile eine derartige ist, daß dieselbe nicht erst durch die Reflexion, sondern unmittelbar als solche angefaßt werden kann.

Die Zeitteile müssen, wie wir gesehen haben, in einem bestimmten geordneten Verhältnisse zueinander stehen, in ihrer Dauer voneinander abhängig sein. Um ein solches Verhältnis innerhalb der Zeit herzustellen, müssen wir die Zeit messen. Dazu bedürfen wir einer Maßeinheit, welche dem Messen der Ordnung zugrunde gelegt wird. Diese Maßeinheit stellt ein einzelnes Zeitteil dar und wird genannt: Eine Zeit.

Wie eine lange Reihe von einfach nebeneinander in gleicher Entfernung gestellten Punkten für das Auge ermüdend, unübersichtlich und künstlerisch wertlos erscheint, so auch für das Ohr eine Reihe gleichanderer einfach nacheinander ohne weitere Beziehung zueinander erklingender Töne (Zeiten). Sollen wir Zeitreihen als rhythmische Zeitordnungen wahrnehmen, so müssen wir die Zeitteile zu kleinen Gruppen zusammenfassen können.<sup>2)</sup> Das sinnliche Mittel dazu muß

<sup>1)</sup> Als solches Mittel wirkt in der Musik der ihr eigentümliche plötzliche Wechsel der Tonhöhe. In der Sprache dagegen kommt nur ein allmählicher Wechsel der Tonhöhe, ein Hinüberziehen von der einen zur anderen vor, welches sich durch einen fortwährenden Wechsel zur bestimmten Begrenzung von Zeitteilen nicht eignet: hier begrenzen die Konsonanten den forttönenden Vokalklang und weisen ihm die Zeitdauer zu. Im Gesang, der Verbindung der Sprache mit der Musik kommt der letzteren die Konsonantenwirkung natürlich auch zugute.

<sup>2)</sup> Und hier treffen wir zusammen mit D. Mocquereau der („Church Music“, Band I, Seite 197 und „Le nombre mus. grégorien“ Seite 41) ganz richtig bemerkt: „Eine Reihe einfacher Grundzeiten, isoliert und von gleicher Länge und Stärke kann keinen Rhythmus bilden. Jeder Ton ist genau wie der vorhergehende oder folgende. Da ist zwischen den einzelnen Tönen keine andere Verbindung vorhanden, als die einer leblosen Aufeinanderfolge. Sie sind einfach nebeneinandergestellt, ohne aufeinander irgendeine Anziehungskraft auszuüben, ebenso zusammenhanglos wie Sandkörner.“ Durch sein System gezwungen, meint D. Mocquereau hier allerdings nur unbestimmte, ungefähre Längen, wie *ritardandos* u. a. Entbehren auch — es sei dies nebenbei bemerkt — manche rhythmische Zeichen der Neumennotation vielfach der erwünschten Bestimmtheit und Klarheit, so war doch das Bezeichnete nicht unbestimmt

so beschaffen sein, daß es unmittelbar wahrnehmbar macht, wie viele Zeitteile jedesmal zu einer Einheit, zu einem neuen kleinen Ganzen zusammengehören, wo also in dieser Reihen von Zeitteilen jedesmal der Beginn einer solchen rhythmischen Gruppe stattfindet; dies wird erreicht werden, wenn wir bei der Zusammenfassung mehrerer Einzelheiten zu einem Ganzen die erste<sup>1)</sup> Zeit jedesmal irgendwelche von den andern unterscheiden, d. h. hervorheben. Solcher Reliefformen, welche also unmittelbar auffaßbar machen, wie viele Einheitszeiten zu einem Ganzen gehören und wo das neue Ganze beginnt, gibt es in der Musik praktisch nur zwei:<sup>2)</sup> es sind dies der Dauerunterschied der Töne (d. h. der Quantitätsakzent<sup>3)</sup> und der dynamische Akzent. Das erstere bildet Quantitätsrhythmen, das zweite Qualitätsrhythmen (gewöhnlich Akzentrhythmen genannt). Reine und unvermischte Quantitätsrhythmen finden wir in der alten griechischen, und in etwas geringem Grade in der altklassischen lateinischen Sprache (und Musik?); in unserer modernen Musik kommt — wenn wir von der Orgel und ähnlichen Instrumenten absehen, die keiner dynamischen Akzente fähig sind — der Quantitätsrhythmus nur in Verbindung mit dem Qualitätsrhythmus vor.

Indem also zu Anfang der rhythmischen Gruppen entweder ein größerer und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich lenkender Notenwert oder ein zusammenfassende Kraft besitzender dynamischer Akzent gesetzt wird, oder beide Elemente zugleich verwendet werden, entsteht auffaßbare rhythmische Gliederung und Ordnung. Anders geht es praktisch nicht an.

Wie verhalten sich nun diesbezüglich die seit dem 12. Jahrhundert entstandenen Choralkodizes, die als „nichtrhythmisiert“ bezeichnet werden? Verschiedene Danerwerte bedeuten ihre Notenzeichen eingestandenmaßen nicht; Akzentzeichen enthalten sie auch nicht. Wie könnte man sie also anders als rhythmuslose Kodizes nennen?

Und muß ein Vortrag, der sich nur auf diese Kodizes stützen und nur das anerkennen will, was sie bieten, falls er konsequent bleibt, nicht auch rhythmlos sein? Wie steht es hierin auf oratorischer Seite? Befragen wir Dom Mocquereau, das anerkannte Haupt der neueren Solesmer Schule, der am minutiösesten das oratoristische System ausgearbeitet hat und auf Seite 6 seines letzten Werkes „*Le nombre musical grégorien*“ auf die Tatsache hinweisen kann, daß „die nach Solesmer Methode rhythmisierten und notierten Melodien schon seit mehreren Jahren auf dem ganzen Erdenrund in Gebrauch sind, von der Empore der St. Peterskirche und St. Johann auf dem Lateran in Rom bis zu der kleinsten Kirche herab.“ Auch er hält obwohl inkonsequenterweise noch

und „ungefähr“, gerade wie die Intervalle bestimmte Sekunden, Terzen usw. waren, obwohl die Neumenschrift hier noch unbestimmtere Zeichen verwendete.

<sup>1)</sup> Bezw. bei jambischer Ordnung, die letzte Zeit; die folgende Zeit ist dann selbstverständlich der Beginn eines neuen Ganzen.

<sup>2)</sup> Wie Succo (Seite 23) und mit ihm übereinstimmend das „Lehrbuch des Choralgesanges“ der Benediktinerinnen von Stanbrook (deutsch von Bewegung Seite 80) bemerkt, wird jeder Ton durch vier Faktoren sowohl erzeugt, wie auch bestimmt: 1. durch die Zeitdauer seiner Schwingungen = Dauer (Länge, resp. Kürze); 2. durch die Amplitude (Weite) seiner Schwingungen = Stärke, resp. Schwäche; 3. durch die Zahl seiner Schwingungen = Höhe, resp. Tiefe (Melodik); 4. durch die Periode seiner Schwingungen = Klangfarbe (Helligkeit, resp. Dunkelheit). Hieraus muß man mit Succo schließen, daß eine Modifikation des Tones also nur auf diesen vier Gebieten möglich ist und daß also das in Rede stehende Reliefformen sich an eines oder mehrere dieser vier Stücke heften muß. In der Musik heftet es sich erfahrungsmäßig an die zwei erstgenannten. Daß das an vierter Stelle aufgefaßte Mittel zu unserem Zwecke unbenutzbar ist, sagt Succo (cf. Seite 23 und 173) ergibt sich wohl von selbst. Die feinen Unterschiede in der Klangfarbe (der Vokale, wenn es sich um Gesangsmusik handelt) würden zu schwach sein, um als rhythmisch ordnendes Prinzip genau und zweifellos aufgefaßt werden zu können; und wollte man an die hervorzuhebenden Stellen z. B. stets offene Vokale setzen, an die nicht hervorzuhebenden nur geschlossene, so würde man sich zudem unter einem unerträglichen Zwang befinden. In gleicher Weise fällt auch das unter 3. aufgezählte Element der Tonhöhe, das ja zum Aufbau der Melodie verwendet wird, hier fort: ein notgedrungenes Setzen von hervorstehenden Intervallen, z. B., großen Melodiesprüngen, an die rhythmisch zu markierenden Stellen und von nur bescheidenen Intervallen an die rhythmisch schwächeren würde der Melodie ebenfalls einen unerträglichen Zwang auferlegen; die melodische Linie beeinträchtigen, die Erfindung lähmen und zudem allein kaum genügende rhythmische Kraft und Bestimmtheit entwickeln. Wie ein auch nur oberflächlicher Blick lehrt, ist unsere Musik und ganz besonders der gregorianische Choral sicherlich nicht nach einem solchen System gebaut. — Es wollen nun manche für den Choral weder den verschiedenen Dauerwert der Noten noch den dynamischen Akzent als eigentlich rhythmusbildend anerkennen: welchem der zwei übrigen tonmodifizierenden Faktoren mögen sie dann wohl ihr mysteriöses „Ruhegefühl“ (*sentiment de repos*) oder ihre „*inflexio vocis*“ (Stimmbeugung) entnehmen, die ja ihrer Ansicht nach den Rhythmus erzeugen? Sie scheinen übrigens bei ihrem „*lan et repos*“ (Hebung und Senkung etc.) die beim Taktieren stattfindenden äußerlichen Bewegungen mit dem Rhythmus selbst zu verwechseln; sie verlegen phantasievoll die ersten in den letzteren hinein. Die Hand hebt und senkt sich und auch die melodischen Intervalle und Notenfolgen steigen und fallen, der Rhythmus tut dies nicht.

<sup>3)</sup> Akzent, bemerkt Succo (Seite 23 und 24), bedeutet seinem Wortsinn nach dasjenige, was zu einem Töne (Singendem) noch dazutut (oder -singt) — *ac — cinere, προς-ἄδειν*, also etwas, was einen Ton modifiziert. Daher die alten Grammatiker unter *προσῳδία* auch die Zeichen für Länge oder Kürze miteinbeziehen, während wir uns in der deutschen Sprache infolge der fast alle anderen Akzente unter seine Macht beugenden Vorherrschaft des dynamischen Akzentes daran gewöhnt haben, in ihm allein den eigentlichen Akzent zu sehen.

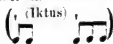
prinzipiell am Gleichmaß der Noten im Choral fest und verwirft die verschiedenen proportionalen Dauerwerte der Noten. Das erste rhythmusbildende Element fällt also bei ihm weg. Bezüglich des andern rhythmischen Faktors (dyn. Akzent) schreibt er l. c. Seite 61: „Die Lokalisierung (Stellung) der Stärke wird bestimmt durch äußerliche und akzidentelle (zufällige) Umstände, als da sind der Wille des Künstlers, . . . der Charakter der Sprache (Akzente, Wort), die melodische Form, Logik und Phrasenausdruck.“ „Die Intensität, führt er Seite 62 aus, stellt weder den Takt, noch den Rhythmus her (*ne crée ni la mesure, ni le rythme*). Sie erscheint nicht unwidrigerweise auf einer privilegierten Note, je nach der zweiten oder dritten. Sie erhebt sich über den Takt, sie gehört dem ganzen Rhythmus und dem großen Rhythmus an, welcher ihrer nicht bedarf, um die Einzelheiten seines Ganges zu organisieren; sie wiederholt sich nicht, sie stützt sich nicht notwendigerweise auf jeden rhythmischen Iktus; den Takt und die kleinen elementären Rhythmen überschreitend gehört sie der Phrase, dem großen Rhythmus an, den sie ganz umschließt; sie schreitet in *crecendos* oder *decrecendos*, von Note zu Note, von Gruppe zu Gruppe, indem sie dieselben untereinander verbindet und zu einem einzigen Organismus verschmilzt.“ Eine solche auf- und abwallende Dynamik, die zum schattierenden Vortrag ganzer Phrasen und Sätze als solcher gehört, bewirkt nicht die innere Zeittellengruppierungen, deren Ordnung man bisher zunächst unter Rhythmus verstand, eine solche „Intensität stellt allerdings weder Takt noch Rhythmus her“, das sei dem Oratoristenführer gern zugegeben. Wo bleibt dann aber der Rhythmus?

Man spricht oratoristischerseits allerdings von Fuß und Iktus, von durch diese Mittel hergestellten Gliederungen zu 2 und 3 Noten. Was ist aber eigentlich der Solesmer Fuß? muß ich hier, wie schon in einem anderen Artikel, fragen. Es ist ein rhythmisches Wesen, das gebildet wird durch etwas, das Arsis und Thesis genannt wird. Die Solesmer Thesis (Niederschlag, Iktus) unterscheidet sich aber von der Arsis (Aufschlag) weder durch größere Pondauer, da alle Noten im Prinzip gleich kurz sind, noch durch Tonverstärkung, denn *l'intensité joue indifféremment son rôle soit à l'élan [Arsis], soit au repos [Thesis]*“ *Le nombre mus. grég.* Seite 60), und die Thesis ist nur „dann stark, wenn zufällig eine anderswoher stammende Betonung, z. B. der melodischen Hauptnote der Musikphrase, auf sie fällt. Wie soll da der Fuß sich praktisch geltend machen und wahrgenommen werden? Fuß, Iktus, Thesis, Arsis — es muß dies hier wiederholt werden — sind da leere Worte; Niederschlag ist da einfach ein außerhalb der Melodie vollzogener Vorgang, eine Bewegung der dirigierenden Hand, also ein Vorgang, der die Melodie und den Rhythmus innerlich nicht berührt. Ein solcher Iktus ist praktisch zur Nullität verurteilt, zu einem *ictus a non icendo*. Eine solche Gliederung zu 2 und 3 Noten bleibt im Bereiche der subjektiven Vorstellung, sie geht nicht in den Rhythmus über und bildet keinen Rhythmus.

Zudem wird diese rhythmische Auffassung D. Mocnereaus von andern Oratoristen wieder verworfen; so schreibt z. B. Dr. Wagner in der Zeitschrift der I. M. G. VII., Nr. 11: „Kein einziger Autor des Mittelalters hat eine Ahnung von der Theorie des zwei und dreigliedrigen Choralrhythmus; niemals ist die rhythmische Bewegung in dieser Weise geordnet worden.“<sup>1)</sup> Man sehe auch das abfällige Urteil A. Gastoués in „*Tribune de Saint-Gervais*“, 1908 Nr. 11, Seite 262.

Soweit kann dem oratoristischen System ein Rhythmus nicht zuerkannt werden. Dieses System tritt aber auch in einer gemilderten Form auf, die der bisherigen Musikübung einige Zugeständnisse macht. So erhält nach P. Johners „Neue Schule des gregorianischen Choralgesanges“ (Ende des Kap. 6 und 7) die erste Note der einander unregelmäßig ablösenden Gliederungen zu 2 und 3 Noten einen dynamischen Akzent, wobei „die akzentuierte Note dieselbe Bedeutung hat wie eine auf die gute Taktzeit fallende Note in der Mensuralmusik“. (Seite 37.) Da hier also das zweite rhythmusbildende Mittel, der dynamische Akzent, bei Beobachtung einer gewissen Ordnung in Tätigkeit gebracht wird, muß diesem Vortrag in abwechselnd betonten und unbetonten gleichkurzen Noten allerdings ein gewisser Rhythmus zugesprochen werden. Aber was für einer? Im Hinblick auf das natürliche Leistungsvermögen der Musik und den derselben ihrer Natur nach zustehenden vollkommeneren Rhythmus muß er, wenn auch nicht gerade als Nichtrhythmus bezeichnet, so doch ein verkümmertes Rhythmus genannt werden, welcher die Musik ihres naturgemäßen Ausdruckes und der ihr gebührenden Mannigfaltigkeit beraubt. Wie wenig, zudem, eine solche Achtgliederung der ursprünglichen Einrichtung des Choralen und den historisch verbürgten rhythmischen Prinzipien entspricht, das bedarf hier nicht von neuem des Beweises.

Diejenigen Oratoristen, welche die besprochenen Einteilungen zu 2 und 3 Noten nicht anerkennen, müssen entweder auf eine innere, d. h. eigentliche rhythmische Gliederung der Sätze verzichten und den Rhythmus nur in der Symmetrie ungefähr gleich viele Noten enthaltender Phrasen bestehen lassen; — dies hat man aber bisher nicht Rhythmus genannt und nicht als solchen empfunden: es liegt da eben nur eine Symmetrie vor, wie sie etwa von aneinander gereihten gleichlangen Stäben oder von den „Gesetzen“ der Rosenkranzschmür gebildet wird; — oder diese den mannigfaltigen Dauerwert der Noten leugnenden Choralisten müssen ihre zur Rhythmusherstellung notwendigen Akzente Faktoren entlehnen, die außerhalb der Musik stehen, äußerlich und akzidentellen

<sup>1)</sup> Eben weil der Choral sich nicht in lauter gleichwertigen Noten bewegt, deren jede eine Zählzeit ausmacht. Wie der Akzent in der Sprache innerhalb weniger Silben sich erneuert, so erfolgt sonst doch auch in der Musik eine dynamische Erneuerung für gewöhnlich nach der 2. oder 3. Zählzeit (wohl-gemerkt nicht Note). Unsere modernen Takte sind hiernach eingerichtet; aber da mehrere verschiedenartige Noten auf eine einzige Zählzeit kommen können oder die Notendauer sich über mehrere Zählzeiten erstrecken kann, so erhält man in der Musik nicht nur solenistische zwei- und dreigliedrige Achtelnoten und Quater-Takte. 



Umständen, wie D. Mocquereau selbst sie nennt. Es kommt hier insbesondere der Wortakzent in Betracht. Die gregorianische Musik hätte also den Grund ihres Rhythmus nicht in sich selbst, d. h. ihr rhythmischer Faktor wäre ein außermusikalischer, so daß bei Anslanung dieses Faktors, d. h. des Textes, die Musik selbst ohne Rhythmus dastände; sie wäre also meist durch eine Prosa, einer vielfach mangelhaften lateinischen Übersetzung rhythmisiert, bei welcher rhythmische Rücksichten nicht in Betracht kamen, die daher selbst, auch abgesehen davon, daß sie eben Prosa ist, keinen künstlerischen Rhythmus und jedenfalls nicht denjenigen besitzt, welcher der hierin auf höherem Plane sich bewegendem Musik naturgemäß zukommt.

In Melodien, bei welchen der Komponist sich eine schöne Übereinstimmung von Wort- und Tonausdruck angelegen sein ließ, wird allerdings der richtig untergelegte Text wenigstens auf einen Teil der musikalischen Akzente hinweisen; weil aber auf nur einen Teil hinweisend, wird er doch ein unzulänglicher Führer sein. Die Textunterlage muß sich aber nicht nur als unzulänglich, sondern auch als unzuverlässig erweisen, wenn, wie die mittelalterlichen Choralautoren selbst erklären, die alte Choralmusik sich über die Textakzente hinwegsetzt, „*accentus sophisticated*“, und der Grammatik nicht unterworfen ist, „*musica non subjacet regulis Donati*“, (Instituta Patr., 7. Jahrh.), wenn der Text der Diener, der Gesang der Herr ist, „*nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo quod cantus, et cantus praedominatur et decoral dictionem*“. (E. Salomon [13. Jahrh.] *Scientia art. mus. cap. 21*.) Ein Blick auf den alten Choral überzeugt uns denn auch von der praktischen Anwendung dieser Anschauung.

Der Wortakzent des der Choralmusik untergelegten Textes könnte übrigens nur bei einem geringen Teil der liturgischen Melodien, nämlich bei den rein syllabischen Gesängen, ein rhythmisches Snrrogat liefern; das Mittel versagt vollständig bei dem großen und wichtigsten Bestandteil des gregorianischen Erbes, bei den melismatischen Melodien mit ihren so zahlreichen Noten auf einer einzigen Silbe, wo also der Text rhythmisch keine Fingerzeige bieten, noch seine angebliche rhythmische Herrschaft ausüben kann. Ein beträchtlicher Teil des gregorianischen Melodieschatzes bliebe so unrhythmisiert.

D. Mocquereau spricht, wie wir oben sahen, von Lokalisierung der Stärke durch „die melodische Form, durch die Logik und den Ausdruck der Musikphrase“. Die durch diese Faktoren sich ergebenden dynamischen Vorgänge bewirken jedoch, wie schon angedeutet wurde, keine Ordnung von Zeitteilen, und diese Ordnung macht doch den Rhythmus aus. Ebensovienig wie der Vers kann die Musikphrase durch den logischen Akzent und den Satzausdruck innerlich rhythmisch gegliedert werden. Und die melodische Form, die Melodie als solche, d. h. die Folge von höheren und tieferen Tönen, von steigenden und fallenden Gängen, kann wohl ein *Crecedendo* oder ein *Decrescendo*, hier und dort die Hervorhebung einer Gipfelnote etc. nahelegen, ordnend, d. h. die Zeitteile zu rhythmischen Gliedern zusammenfassende dynamische Akzente bietet sie ans sich selbst nicht, nämlich nicht ohne Zuhilfenahme von wohlgeordneten verschiedenen Notenwerten oder von Mitteln, die in der Willkür des Komponisten liegen und von diesem tonschriftlich anzugeben sind.

Kehren wir nun kurz zum Haupttext des Artikels in der „*Trilune de St. Gerovais*“ zurück.<sup>1)</sup> Wir lesen dort, daß der zum Gleichmaß der Noten nivellierte Rhythmus zugleich mit der melodischen Vereinfachung den wohlthätigsten Einfluß auf die späteren Schicksale des liturgischen Gesanges ausgeübt habe. Die Wohltat, welche in der Beseitigung der Vierteltöne und der vielen Verzerrungen liegt, wird gern zugegeben; bei dieser melodischen Vereinfachung hätte selbst des Guten noch mehr geschehen können; worin aber der wohlthätige Einfluß des Rhythmusverlustes, der Einbusse an Mannigfaltigkeit der Notenwerte besteht, ist nicht einzusehen und wird im Artikel auch nicht angegeben. Dürfte nicht vielmehr gerade in der Monotonie und Unnart einer Musik im Gleichmaß aller Noten (wo das Gleichmaß wirklich strikt durchgeführt wurde), und in der Unbestimmtheit der nunmehr der Willkür anheimgegebenen Choralnotenwerte (wo noch in verschiedenen Notenwerten gesungen wurde), eine der Ursachen der Geringschätzung, welcher der Choral nach und nach verfiel, zu erblicken sein? Der wohlthätige Einfluß des Gleichmaßes ist nicht ersichtlicher, falls unter „liturgischem Gesang“ die Kirchenmusik überhaupt verstanden wird, also auch die polyphone Musik, deren Grundlage zu bilden der Choral vermöge seiner durch das Gleichmaß mitbewirkten „Latinisierung“ befähigt worden sein soll. Die Polyphonie war so weit davon entfernt, sich die Wohltat des Gleichmaßes der Noten zunutze zu machen, daß sie vielmehr gerade den zugrunde gerichteten Mensuralrhythmus in ihrer Weise wiederherstellte. Oder besteht etwa der angebliche wohlthätige Einfluß in der Verwendung der je einen ganzen Takt ausfüllenden Noten des dem Choral entnommenen *Cantus firmus*, über und unter dem die Polyphoniker ihre mensuralen Kontrapunkte anbrachten? Der Wert, den die solcher Krücken sich bedienenden Kompositionen besitzen mögen, liegt gewiß nicht in diesen langgezogenen, im Gleichmaß sich hinschleppenden *Cantus firmus*-Noten, und die Chorkomposition befähigte sich zu wahren Fortschritten, als sie die lästige Krücke von sich warf.

Was die orientalische Kirchenmusik betrifft, so trag wohl ihr Festhalten an ihren rhythmischen Tonzeichen, nicht aber ihr Verlassen bei dem durch diese Tonschrift bezeichneten Mensuralrhythmus an ihrer Impotenz und Dürre teilweise die Schuld; denn der Mensuralrhythmus hat ja die kirchliche und weltliche Musik des Abendlandes wahrlich nicht zum Stillstand und zur Impotenz verurteilt.

Nach all dem Gesagten dürfte der Leser wohl kaum Dr. Wagners Ansicht teilen, daß „ein Gelehrter mit weitansschauendem historischem und künstlerischem Blick die Aenderung im Choral-

<sup>1)</sup> Siehe die in extenso zitierte Stelle zu Anfang vorliegender Randglossen Seite 34.

rhythmus nicht bedauern kann“. Auch können die Mensuralisten es sehr wohl für wünschenswert halten, daß dem Choral im Prinzip sein musikalischer Rhythmus wiedergegeben werde, ohne sich zugleich zurückzuziehen nach dem „archaischen Zustand“ der Viertelnote, der trillerartigen Verzierungen und der Schnörkel, mit denen der alte Choral überladen war.

In diesen Randglossen konnte leider wenig gelobt werden, obwohl Lob spenden angenehmer ist als Tadel austellen: es ist eben im Oratorismus, abgesehen von archaologischen Melodiefunden, wenig Erfreuliches. Was wahr ist an seiner Rhythmuspflege ist nicht neu und das Neue daran ist leider nicht wahr. Ein endgültiger Sieg des Gleichmaßes der Noten wäre in seinen Folgen ein wahres Unglück für die Kirchenmusik und indirekt für die Musikkunst überhaupt.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

## Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

(Schluß aus Nr. 3, Seite 32.)

Eine wohllautende zweistimmige Messe zu Ehren der heil. Rosa von Lima, Op. 60<sup>1)</sup> mit fließender mittelschwerer Orgelbegleitung komponierte der Priester **Ed. Bottigliero** für Tenor und Baß. Eine größere Vereinigung von Tenoristen und Baßisten wird der Komposition nur zum Vorteil gereichen, da auch die verlangte Abwechslung von Solo und Chor besser ausgeführt werden kann.

Lourdesmesse für zwei gleiche Stimmen mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **Jos. Deschermeier**,<sup>2)</sup> Op. 64. Die beiden Stimmen sind als Sopran und Alt zu denken. Die Messe ist außerordentlich leicht, gut deklamiert, einfach begleitet, will aber innig und fließend vorgetragen werden. Sie wendet sich in erster Linie an die Land-Kirchenchöre und ist denselben gut zu empfehlen.

**Joh. Diebold**, Op. 104. *Missa brevis*.<sup>3)</sup> Ähnlich ist die kurze Messe in D-dur für gemischten vierstimmigen Chor (ohne Orgelbegleitung) eine willkommene Gabe für unsere einfacheren Land- und Marktkhöre, welche den liturgischen Vorschriften nachzukommen wünschen. Die Kantilene jeder Stimme ist klar und selbständig dargestellt. Die angewendete Polyphonie und die eingestreuten Imitationen sind leicht zu überwinden; die Rhythmik ist mannigfaltig, kräftig und fesselnd. Auch im *Credo* sind nicht immer die vier Stimmen beschäftigt, so daß der Vortrag auch der ganzen Messe ohne jede Übermüdung bewältigt werden kann.

Daß die *Missa III.*, Op. 7a von **Mich. Haller** für zwei Stimmen mit Orgelbegleitung in 33. Auflage erschienen ist, bedeutet einen Triumph der Popularität, ja der einfachsten kirchlichen Kunst.<sup>4)</sup>

Messe zu Ehren des allerheiligsten Altarsakramentes. Nach Motiven des Liedes „Preisest mit des Glaubens Mute“ für vierstimmigen gemischten Chor nebst einem fünfstimmigen *Tantum ergo* komponiert von **C. Hegmann**,<sup>5)</sup> Op. 6. Diese einfache Messe gibt Zeugnis tüchtiger kontrapunktischer Studien. Das gewählte Motiv ist geschickt und zwanglos durchgeführt. Für das *Credo* ist eine fünfstimmige Einlage des *Et incarnatus est* in D-dur vorgesehen; Vortrag des Choral-*Credo* Nr. 3 ist vorausgesetzt. Das fünfstimmige *Tantum ergo* mit *Genitori* (2 Tenöre) ist eine willkommene Beigabe.

Unter dem Titel: Mehrstimmige lateinische Kirchengesänge für gemischten Chor in Einzelausgaben, namentlich auch zum Gebrauche bei „Cäcilienvereins-Produktionen“<sup>6)</sup> liegen 3 Hefte vor:

Heft 3 von **Jos. Deschermeier**, Op. 34, Nr. 5, *Ecce sacerdos magnus*, für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung,<sup>7)</sup> ist für einfache Chorverhältnisse gut und praktisch geschrieben.

<sup>1)</sup> *Missa in hon. S. Rosae Virginis Limanae ad chorum duarum vocum virilium concinente organo.* New York, J. Fischer & Br., für Deutschland: Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1908. Partitur 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , 2 Stimmen 1  $\mathcal{M}$  25  $\mathcal{S}$ .

<sup>2)</sup> *Missa in hon. B. M. V. de Lourdes ad duas voces aequales cum Organo vel Harmonio.* Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 2  $\mathcal{M}$ , 2 Stimmen à 25  $\mathcal{S}$ .

<sup>3)</sup> Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ .

<sup>4)</sup> *Missa tertia ad duas voces aequales comitante Organo.* Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$ , 2 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ .

<sup>5)</sup> *Missa in hon. Sacratissimi Sacramenti.* Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 25  $\mathcal{S}$ .

<sup>6)</sup> Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. <sup>7)</sup> Partitur 80  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 15  $\mathcal{S}$ .

Heft 4 von **Theodor Pfeiffer**, *Regina coeli*, Antiphon für vierstimmigen gemischten Chor und Orgelbegleitung,<sup>1)</sup> ist eine leichte, gefällige, kurze und wirkungsvolle Komposition der Marianischen Antiphon.

Heft 5 von **Pankrätius Rampis**, *Ecce sacerdos magnus* für 4 gemischte Stimmen mit Orgel ad lib.,<sup>2)</sup> ist eine fast wertlose Wiedergabe des vor vielen, vielen Jahren unter Nr. 28 des Cäcilienvereins-Kataloges mit vielen Bedenken aufgenommenen *Ecce sacerdos* von Kirms.

Offertorien für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung herausgegeben von **Alban Lipp**, † Lehrer und Chorregent.<sup>3)</sup> Die zwölf Offertorien des zweiten und die zehn des dritten Heftes berücksichtigen liturgische Texte für unsere Kirchenchöre und umkleiden dieselben nach der Individualität der Autoren in würdiger und entsprechender Weise. Auch für größere Chöre sind sie brauchbar, da der Vortrag des Offertoriums im einfachen zweistimmigen Satz eine willkommene Abwechslung nach gesungenem *Credo* bieten wird.

*Recitatio textus liturgici in Missa solemnii comitante Organo* von **A. Moortgat**.<sup>4)</sup> Eine Vorbemerkung in holländischer, französischer und deutscher Sprache des Autors (Chorregent an der Liebfrauenkirche in Hal) belehrt, daß er mit den 16 Seiten Hochfolio, denjenigen Chören entgegenkommen wollte, welche die Vatikanische Ausgabe des *Ordinarium Missae* nicht vorzutragen imstande sind. Es sind aufgenommen *Asperges* und *Vidi aquam*, mehrere Formulare für *Kyrie* und *Gloria* und die *Missa pro defunctis*. Dieselben sind mit Orgelbegleitung versehen; Rezitationsnoten zu den übrigen mit ausreichenden Akzenten versehenen Texten wollen die liturgische Vollständigkeit ermöglichen.

Die leichte lateinische Messe für vierstimmigen Männerchor mit oder ohne Orgelbegleitung von **Otto Müller**<sup>5)</sup> ist wohl jedem einigermaßen geschulten Männerchor zugänglich. Melodische Armut, rhythmische Dürtigkeit und harmonische Gleichförmigkeit ermüden, da keiner der vier Stimmen etwas längere Zeit Ruhe gegönnt ist. Es wäre übrigens ungerecht, vor der Aufführung dieser Messe zu warnen, denn die ganze Haltung ist würdig und andächtig, wenn auch einfach und überaus bescheiden.

Messe zu Ehren des heil. Martinus für vierstimmigen Männerchor von **M. J. Schäfer**.<sup>6)</sup> Op. 4. Schwierigkeiten bietet die Messe in keinem Takte trotz ihres imitierenden Stiles, der von guter Schulung zeigt und die Einzelstimmen in einfacher Kantilene und kurzer Fassung verbindet. Das Werk läßt sich sehr schön vortragen, das *Credo* fehlt.

Messe zu Ehren der seligen „Guten Betha“ für Sopran, Alt, Tenor und Baß von **Joh. Nep. Scheel**.<sup>7)</sup>

— — Leichte Messe in F-dur des heil. Franziskus für vierstimmigen Männerchor, Op. 15.<sup>8)</sup> Die beiden Messen sind nicht unwürdig, verstoßen nicht gegen die liturgischen Forderungen, bieten jedoch wenig Anregung zu höherem Aufschwung.

<sup>1)</sup> Partitur 60 S., 4 Stimmen à 10 S.      <sup>2)</sup> Partitur 80 S., 4 Stimmen à 15 S.

<sup>3)</sup> Augsburg und Wien, A. Böhm & Sohn. 1909. Jedes Heft: Partitur 2 M., 2 Stimmen à 15 S. In Heft II sind vertont die Texte: *In virtute tua; Laetamini in Domino; Filiae regum; Diffusa est gratia; Desiderium animae; Posuisti Domine; Inveni David; Exultabunt sancti; Injustorum animae; Justus ut palma; Veritas mea und Gloria et honore.* In Heft III: *Confitebor tibi; Tulerunt Jesum; Lauda Jerusalem Dominum; Quis ascendit; Constitues eos; Calix benedictionis; Recordare; In me gratia; Beata Virgo Maria und Protege Domine.* Heft II: Zwölf Offertorien für die Feste der Heiligen von Bäuerle, M. Daebis, V. Goller, Pet. Piel, Jos. Renner, Br. Stein, J. B. Thaller, P. H. Thielen und dem Herausgeber. Heft III: Zehn Offertorien für besondere Feste des Kirchenjahres von Andr. Engl, Pet. Griesbacher, C. Aug. Leitner, Pet. Piel, Br. Stein, J. B. Thaller, J. A. Troppmann.

<sup>4)</sup> Tillburg, W. Bergmanns. Preis 2 M.

<sup>5)</sup> Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Partitur 1 M. 80 S., 4 Stimmen à 30 S.

<sup>6)</sup> *Missa in hon. St. Martini* ad quatuor voces viriles. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 1 M. 20 S., 4 Stimmen à 20 S.

<sup>7)</sup> Op. 11. *Missa in hon. beatae Elisabethae bonae*, ad quatuor voces inaequales. Ravensburg, F. Alber. 1908. Partitur 1 M. 60 S., 4 Stimmen à 20 S.

<sup>8)</sup> *Missa in honorem S. Francisci* ad quatuor voces viriles. Ravensburg, F. Alber. 1908. Partitur 1 M. 60 S., 4 Stimmen à 20 S.

**Joh. Nep. Scheel**, 8 *Pange lingua* für vier Männerstimmen.<sup>1)</sup> Die gleichzeitig harmonische Fassung dieser acht Sakramentshymnen, von denen eine Nummer von C. Aiblinger, eine von F. J. Schütty und Nr. 8 von J. B. Sturm durch den Herausgeber für Männerstimmen arrangiert sind, empfiehlt sie für den Gebrauch bei sakramentalen Prozessionen. Nr. 2<sup>2)</sup> enthält die 6 Strophen, die übrigen Nummern bieten die ersten und letzten zwei.

Messe für Sopran und Alt mit Orgel<sup>3)</sup> von **Jos. Scheel**. Diese zweistimmige Messe des nunmehrigen Münsterchordirektors in Konstanz ist eine schlicht entworfene und durchgeführte, empfehlenswerte Komposition für Klosterfrauen und weibliche Institute.

Messe in *F* für vierstimmigen gemischten Chor von **Adolf Scorra**.<sup>4)</sup> Op. 3. Der Autor ist Seminarlehrer in Exin (Posen) und bietet eine nach Seite der Technik gute, in der Klangwirkung treffliche Komposition, in welcher die Einzelstimmen mit wirksamer Selbständigkeit auftreten. Der Reinheit des Satzes entspricht es nicht, daß zur Erzielung größerer Volltönigkeit öfters, z. B. im *Credo* bei *Patre, Filio, adoratur* usw., eine 5. und 6. Stimme eingeschachtelt wird. Wir hoffen dem musikalisch veranlagten Autor noch öfters begegnen zu können.

Von der Kind Jesu-Messe für Sopran und Alt (Baß und Tenor ad lib.) mit Begleitung der Orgel von **Johannes Schwelzer**<sup>5)</sup> ist die 8. Auflage erschienen. Im Cäcilienvereinskatalog steht dieses Opus 26 unter Nr. 494.

Der Festgesang *Oremus pro Pontifice Nostro* (Gebet für den Papst) bei kirchlichen und weltlichen Feierlichkeiten für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung von **Johann Singenberger**<sup>6)</sup> erschien in 2. Auflage. Ein sehr wirkungsvoller, besonders in den Mittelsätzen und am Schluß imposant angelegter Chor, der sich in der Kirche und bei Festversammlungen wiederholt aufs beste bewährt hat.

— — Die Cäcilienmesse für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung wurde bereits unter Nr. 600 im Cäcilienvereinskatalog aufgenommen und erschien unverändert in 4. Auflage.<sup>7)</sup>

Die Herz Jesu-Messe von **Dr. Jos. Surzynski**, Op. 26, verdient ob ihres festlichen Charakters, ihrer kräftigen Textdeklamation und einheitlichen Durchführung der musikalischen Motive alle Aufmerksamkeit und ist guten Chören als kleines Kunstwerk sehr zu empfehlen.<sup>8)</sup>

Eine kurze Messe für eine Mittelstimme mit Orgelbegleitung, Op. 12, des Priesters **T. Tassl**.<sup>9)</sup> läßt sich sehr schön singen und ist einer schlecht rhythmisierten Choralmesse oder einer mehrstimmigen, malträtierten, wenn auch klassischen Komposition weit vorzuziehen.

Eine Festmesse für Sopran, Tenor und Baß von **P. J. Jos. Vranken** ist polyphon gut und fließend bearbeitet, die Orgelbegleitung selbständig.<sup>10)</sup> Man wird sich jedoch nicht mit Unrecht über die große Länge beklagen, mit welcher der liturgische Text teils durch jede der einzelnen Stimmen, teils durch die stückweise Zusammensetzung in

<sup>1)</sup> Op. 14. Ravensburg. F. Alber. 1908. Partitur 1 *M* 20 *S*, 4 Stimmen à 25 *S*.

<sup>2)</sup> Das hüßliche *sub - re - me* der 3. Strophe muß natürlich *supremae* heißen; *coecae* muß in *coecine* verbessert werden.

<sup>3)</sup> Op. 6. *Missa in hon. S. Clarae*. Ravensburg, F. Alber. 1908. Partitur 2 *M*, 2 Stimmen à 25 *S*.

<sup>4)</sup> Graz und Wien. „Styria“. 1908. Partitur 1 *M* 80 *S*, 4 Stimmen à 20 *S*.

<sup>5)</sup> Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung. Partitur 1 *M*, 4 Stimmen à 10 *S*.

<sup>6)</sup> Regensburg, Friedrich Putzet, 1908. Partitur 80 *S*, 4 Stimmen à 5 *S*.

<sup>7)</sup> *Missa in honorem S. Cäciliae ad quatuor voces inaequales cum Organo comitante*. Regensburg. Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 *M* 20 *S*, 4 Stimmen à 20 *S*.

<sup>8)</sup> *Missa in adorationem Sacratissimi Cordis Jesu*. Quatuor vocibus inaequalibus concinenda. Auctore Dr. Joseph Surzynski, Praep. Costensi; olim cathedralis Posnaniensis chori rectore. Cruce pro Ecclesia et Pontifice a Sancta Sede exornato. Op. 26. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 *M* 20 *S*, 4 Stimmen à 20 *S*.

<sup>9)</sup> *Missa brevis prima ad chorum unius vocis mediae harmonio vel organo comitante*. Turin, Marcello Capra. Partitur und Stimme 2 *M* 10 *S*, Stimme 25 *S*.

<sup>10)</sup> Op. 36. *Missa festiva*. New York, J. Fischer und Br., für Deutschland: Augsburg und Wien Aut. Böhm & Sohn. 1908. Partitur 2 *M*, 3 Stimmen à 50 *S*.

zwei- und dreistimmigen Sätzen hingezerzt wird. Um in die fast monotone gedehnte Kantilene Abwechslung und Leben zu bringen, sorgt die Orgel manchmal durch kühne Modulationen, sowie durch vielfachen Registerwechsel.

Messe zu Ehren des heil. Martyrers Cassius für eine Knaben- und eine Männerstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung von **J. J. Veith**, Op. 15.<sup>1)</sup> Die Art der Besetzung ladet auch die schwächeren Chöre zu oftmaliger Benützung der künstlerisch gut gelungenen Komposition ein. Übrigens bewegt sich die Orgelbegleitung sowohl, als auch der Gesangspart der Knaben- und Männerstimme durchaus in imitatorischen Formen und verlangt treffsichere Sänger, sowie einen tüchtigen Organisten und vielfache Besetzung der zwei Stimmengattungen. Die kühn geschwungenen Melodien und die fast figurierende Orgelbegleitung schaffen Effekte, die man beim zweistimmigen Gesangssatz nicht erwartet.

Introiten und Communio für die Feste des Herrn aus dem Proprium *Missarum de Tempore* für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung von **August Weirich**, Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien. Drei Lieferungen.<sup>2)</sup> Der Wiener Domkapellmeister motiviert die Komposition der Introitus- und Communitexte der angegebenen Feste mit folgenden Worten: „Das eigene künstlerische Bedürfnis, der Stilwidrigkeit zwischen Choral- und Instrumentalmusik auszuweichen, gab den ersten Ansporn zu diesem Werke. Die Herausgabe folgt in der Absicht, die liturgische Vervollständigung der *Missä Cantata* auch dort anzuregen, wo man aus den gleichen oder ähnlichen Gründen diese Wechselgesänge an den Festtagen ganz entfallen ließ“. Weder vom künstlerischen, noch vom liturgischen Standpunkt aus kann man gerechterweise ein Bedenken gegen dies Unternehmen erheben; im Gegenteil muß man sich desselben freuen. Wer sich durch die reiche Literatur, welche im 16. Jahrhundert von hervorragenden Meistern über die wechselnden Meßgesänge des ganzen Kirchenjahres vom *Choralis Constantinus* des Heinrich Isaak bis zu den meist Manuscript gebliebenen Partituren der Bologneser Schule unterrichtet hat, staunt über die Fülle und den Formenreichtum der vor bereits 300 Jahren komponierten Introiten, Gradualien, Traktus usw. Die Kompositionen Weirichs sind modern, aber festlich, feierlich, wechseln mit Falsibordoni für den Psalmvers und frischen, den Text illustrierenden, nicht zu ausgedehnten Sätzen ab.

Eine fünfstimmige Messe von **Eduard Wessel**,<sup>3)</sup> Op. 4, ist mit obligater Orgelbegleitung (dieser Zusatz fehlt auf dem Titel) komponiert und trägt überaus festlichen Charakter. Obwohl Partitur und Stimmen nur autographiert sind, da die Buchhändler sich schwer entschließen, größere Werke in Verlag zu nehmen, so glaubt Referent das herrliche, vom Standpunkt der Kunst warm zu begrüßende Opus unsren besseren Kirchenchören aufs wärmste empfehlen zu können. Das Motiv ist in einer Vorbemerkung in Noten wiedergegeben und einem Osterliede entnommen. Die fünfte Stimme ist Bariton, Tonart *As-dur* im Wechsel von *F-moll*. Die Orgelbegleitung ist ziemlich selbständig, bei Unisonistellen mächtig klingend. Von wirksamen Aufführungen der Messe wird Referent gerne in diesen Blättern berichten.

*Angelus Domini*. Für eine mittlere Solostimme und dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung von **Aug. Wiltberger**.<sup>4)</sup> Eine sehr innige, in zarten Registern und wohlklingenden Harmonien gefaßte, wahrhaft gebetete Vertonung des lateinischen Englischen Grußes, in welcher der dreistimmige Frauenchor jedesmal mit *Ave Maria* eingreift und nachbetet. Die Komposition ist ziemlich ausgedehnt, wird aber bis zum Schlußtakt fesseln.

<sup>1)</sup> Düsseldorf, L. Schwann. 1908. Partitur 1 *M* 80 *S*, 2 Stimmen à 25 *S*.

<sup>2)</sup> Lieferung I: Weihnachtsfest (1. Messe, 3. Messe); Stephanus; Neujahr; Heil. drei Könige. — Lieferung II: Ostersonntag; Ostermontag; Christi Himmelfahrt. — Lieferung III: Pfingstsonntag; Pfingstmontag; Dreifaltigkeitssonntag; Fronleichnamfest. Augsburg und Wien, Ant. Böhm & Sohn. 1909. Jede Lieferung: Orgel- und Direktionsstimmen 1 *M* 20 *S*, 4 Stimmen à 30 *S*.

<sup>3)</sup> *Missä Jesu triumphator nobilis ad 5 voces inaequales*. Zu beziehen vom Autor E. Wessel. Stockholm, N. Smedjegatom 24. Partitur 2 *M*, 5 Stimmen à 20 *S*.

<sup>4)</sup> Op. 128. Düsseldorf, L. Schwann. Ohne Jahreszahl. Partitur 90 *S*, 4 Stimmen à 10 *S*.

Die einfache Requiemesse von **Fr. Witt**, einstimmig mit Orgelbegleitung (s. Cäcilienvereinskatalog Nr. 2610), ist in zweiter Auflage erschienen.<sup>1)</sup>

Messe für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung von **Georg Zoller**,<sup>2)</sup> Op. 67. Zu den empfehlenswerten, praktischen und guten Messen für zwei gleiche Stimmen (hier unbedingt Oberstimmen) gehört dieses unscheinbare, aber sehr geschickt durchgeführte Opus 67 des bekannten Württemberger Meisters. Kein Chor soll sich diese schöne Komposition entgehen lassen. F. X. H.

## Offertorium in Solemnitate Resurrectionis Domini

ad quatuor voces viriles.

Auct. **Petro Habets**, O. M. J.

**I. Ten.** *mf* Ter - ra tré - mu -

**II. T.** *mf* Ter - ra tré - mu - it, ter - ra tré -

**I. B.**

**II. B.**

it, ter - ra tré - mu - it, ter - ra

*mf* Ter - ra tré - mu - it, ter - ra tré -

*mf* Ter - ra tré - mu -

mu - it, et qui é - vit

tré - mu - it, p et qui - é - vit,

mu - it, p et qui - é - vit, et qui - é - vit,

it, p et qui - é - vit, *mf* dum re-sur-

<sup>1)</sup> Op. 35b. *Missa pro defunctis ad unam vocem comitante Organo*. Regensburg, Fr. Pustet. Partitur 1 *M.*, Stimme 12 *S.*

<sup>2)</sup> *Missa in nomine Jesu ad duas voces aequales cum Organo*. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 2 *M.*, 2 Stimmen à 25 *S.*

*mf* dum re - sūr - ge - ret, dum re - sūr - ge - ret *f* in ju -  
*mf* dum re - sūr - ge - ret, dum re - sūr - ge - ret *f* in ju -  
*mf* dum re - sūr - ge - ret *f* in ju -  
 ge - ret, dum re - sūr - ge - ret, dum re - sūr - ge - ret *f* in ju -

*f*  
 di - ci - o De - us, dum re - sūr - ge - ret in ju - di - ci - o De -  
 di - ci - o De - us, dum re - sūr - ge - ret in ju - di - ci - o De -  
 di - ci - o De - us, dum re - sūr - ge - ret in ju - di - ci - o De -  
 di - ci - o De - us, dum re - sūr - ge - ret in ju - di - ci - o De -

*mf*  
 us, al - le - lü ja, *mf*  
 us, al - le - lü  
*mf*  
 us, al - le - lü ja, al - le - lü  
 us, al - le -

*f*  
 al - le - lü ja.  
 ja, al - le - lü ja, al - le - lü ja.  
 ja, al - le - lü ja, al - le - lü ja.  
 lü ja, al - le - lü ja.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandteustraße.  
 Nebst Anzeigenblatt.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1886).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Choral und Choralausgaben. Von P. Krutschek und F. X. H. — Charwochen-Programme von 1909 aus: Altötting; Demechor Graz; Assisi; Padova; Bamberg. — Vom Bücher- und Musikalienmarkt: I. Kompositionen mit religiösen deutschen Texten: Karl Attenhofer: Joh. Diebold; F. Feuß; Karl Gerok-Lambert Streiter; W. Hohn (2); Hans Kaves; P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn; Franz Sekes; Peter Piel; Fr. Rafael-Rudolf Weismurm; Jos. Reiter; Friedr. Seitz; R. Unger; J. Verheyen; Hermann Wesseler. II. Gesänge weltlichen Charakters: A. Bauckner; G. Damm-Berhard Schneider; W. Gößler; Oskar Schwarz-Jos. Pillard; Jos. Pillard; Max Pracher; Instrumentale Kompositionen: Max Burger; Umb. Giordano; C. Hegmann; W. Hohn (2); W. A. Mozart; Jos. Slonicko. IV. Harmonium- und Orgelkompositionen: Ad. Bossi; Erb; Jos. Gruber; A. J. Monar. — Haydn-Zentenarfeier in Wien vom 26.—29. Mai. — Konzert im Pensionat „Stella Matutina“ in Feldkirch. Von W. Briem. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Düsseldorf, Papst. Handschreiben Pius X. an Joh. Plag; *Corrigenda* zu *Musica sacra* Nr. 3 und 4. — Inhaltsübersicht von Nr. 4 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 5.

## Choral und Choralausgaben.

Unter diesem Titel hat der bekannte Verfasser des Buches: „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche“, Paul Krutschek, bereits in Nr. 541 der „Schlesischen Volkszeitung“ vom 22. November 1908 nachfolgendes Referat abgefaßt, dessen Objektivität und Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt.

Wenn die Redaktion der *Musica sacra* die Gradualausgaben der *Editio Vaticana* bisher noch in keinem Artikel eingehender besprochen hat, so glaubte sie dieses Schweigen dadurch rechtfertigen zu können, daß die Verleger selbst durch seitenlange Inserate mit auffallendem Druck auf diese Editionen hingewiesen haben, daß auch die politischen Blätter sich mit denselben beschäftigten, und daß der Cäcilienverein auf Veranlassung des Generalpräses am 21. Juli (vergl. Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 109) einstimmig die Resolution annahm: „Die Generalversammlung unterwirft sich hinsichtlich des traditionellen Chorals ganz und gar den Weisungen des Heiligen Apostolischen Stuhles und betrachtet in dem jüngst erschienenen Römischen Graduale aus der vatikanischen Druckerei das Normalbuch für den liturgischen Choralgesang.“

Wenn die Durchführung dieses Beschlusses bis heute fast keinen Schritt vorwärts gemacht hat, so liegt die Ursache nicht bei der Vorstandschaft des Cäcilienvereins, auch nicht bei den Hochwürdigsten Bischöfen, welche die Einführung in ihren Diözesen anzuordnen haben, sondern in Schwierigkeiten ganz anderer Art, die nicht auf nationalem, sondern auf musikalischem Gebiete liegen. Nur einzelne derselben anzuführen, müßte zu Streitigkeiten Veranlassung geben, welche für die Sache keinerlei Nutzen schaffen können. Daher ist der Vorwurf von Dr. Peter Wagner<sup>1)</sup> ungerechtfertigt und verletzend, wenn es heißt: „Es ist sicher eine vorübergehende Erscheinung, daß das Land der bestorganisierten Kirchenchöre hier am meisten Schwierigkeiten erhebt. In Italien und Frankreich z. B., wo der allgemeine Zustand der Kirchenmusik hinter den deutschen Verhältnissen noch zurücksteht, hat man der Pianischen Choralreform bisher mehr Interesse entgegengebracht, als bei uns, wo sie bei gutem Willen aller Beteiligten am leichtesten durchzuführen wäre. Die Treue zum Apostolischen Stuhle und die Neigung zur gründlichen, wissenschaftlichen Erkenntnis, die ein rühmliches Erbeil der kirchlichen Bestrebungen

<sup>1)</sup> Elemente des Gregorianischen Gesanges. 2. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik“, herausgegeben von Dr. Karl Weinmann, Seite 23.



in unserer deutschen Heimat sind, wird ohne Zweifel von der bereitwilligen Annahme der kirchengesanglichen Verfügungen Roms gefolgt sein, damit die durch eine ältere Generation gesammelten reichen Verdienste um die Kirchenmusik nicht durch den Widerstand einer jüngeren gegen ein päpstliches Reformwerk ausgelöscht werden.“ Man muß entgegenfragen: a) Man nenne deutlich Namen und Orte aus dem „Lande der bestorganisierten Kirchenchöre“, welche sich widersetzen! b) Man nenne aus Italien (besonders Rom) und Frankreich die Personen und Orte, welche der „Pianischen Choralreform“ mehr praktisches Interesse entgegengebracht haben! c) Man nenne Namen und Orte der „jüngeren Generation“, welche durch ihren „Widerstand gegen ein päpstliches Reformwerk die Verdienste einer älteren Generation auszulöschen“ beabsichtigen. Da möchte man mit Goethes „Direktor“ die Aufforderung stellen:

„Der Worte sind genug gewechselt,  
Laßt mich auch endlich Taten sehen!“

und mit Faust beim Hinblick auf die rhythmischen Streitfragen ausrufen:

„Was man nicht weiß, das eben brauchte man,  
Und was man weiß, kann man nicht brauchen.“

sowie auch gegenüber den neueren Vortragsregeln behaupten:

„Ich finde nicht die Spur von einem Geist, und  
— alles ist Dressur.“

Bei der 19. Generalversammlung, welche vom 2.—4. August in Passau stattfinden wird, wurde das Programm mit der ausdrücklichen Absicht entworfen, den vollen Inhalt des *Motu proprio* Pius X. vom 22. November 1903 zu erschöpfen und darum auch die wechselnden Choralgesänge zu den beiden Pontifikalämtern aus dem *Graduale Vaticanum* zu singen. Das Programm wird am 15. Mai im Cäcilienvereinsorgan veröffentlicht werden.

Das eingangs erwähnte Referat von Paul Krutschek lautet:

„1. *Graduale Romanum juxta Editionem Vaticanam*. Regensburg, Pustet in 8°, broschiert 4 *M.*, gebunden 6 *M.* 2. Dasselbe. Düsseldorf, Schwann, gebunden 7 *M.* 3. Dasselbe. Ebenda in zwei Bänden, starkes Papier, gebunden 10 *M.* 4. *Kyriale* ebenda, starkes Papier, gebunden 1 *M.* 30 *S.*

„Der gregorianische Choral, dieser ureigene Gesang der katholischen Kirche, war in der Aufklärungsperiode, in Deutschland außerdem seit der gewaltsamen Aufhebung der Klöster sehr vernachlässigt worden, und führte nur in einzelnen Kirchen ein kümmerliches Scheinleben. Als aber der kirchliche Geist in den Völkern wieder anfang, lebendig zu werden, erinnerte man sich auch des Choral, der, wie so manch anderes Kunstwerk in den Winkel geworfen war. Wollte man ihn aber wieder allgemein in seine ihm gebührende Stellung einsetzen, so mußten zunächst die notwendigen Choralbücher überall vorhanden sein. Pius IX. wandte seine Hirtensorge auch dieser Aufgabe zu, und auf seinen speziellen Befehl setzte sich die Ritenkongregation im Jahre 1868 mit den bekanntesten italienischen und auswärtigen Verlegern in Verbindung, ob sie geneigt wären, eine bestimmte der vorhandenen verschiedenen Ausgaben, die *Medicæa*, neu zu drucken und zu verlegen. Der Erfolg war — eine allgemeine Ablehnung. Man fürchtete, mit den eckigen Noten kein Geschäft zu machen, und nur die Weltfirma Pustet in Regensburg wagte den Sprung ins Dunkle. Sie übernahm den Neudruck und erhielt ein dreißigjähriges Privileg gegen jeden Nachdruck. Das Wagnis gelang, Pustet stellte eine Reihe der schönsten Ausgaben her, von Großfolio bis Oktav und noch kleineren Teilausgaben, und der eben gegründete deutsche Cäcilienverein, dessen Wellenschlag weit über Deutschland hinaus auf der ganzen Erde sich wirksam zeigte, und dessen heiliger Einfluß sich auch bei seinen ärgsten Gegnern geltend machte, setzte sein ganzes Gewicht für die Einführung der neuen Ausgabe und die Ausführung der darin enthaltenen Gesänge ein, so daß in sehr vielen Kirchen wieder die ehrwürdigen, mit der katholischen Liturgie innig verwachsenen Choralgesänge ertönten. Wissenschaftliche Bedenken gegen die Ausgabe, welche gegenüber andern Singweisen einen von Papst Paul V. gekürzten und daher praktischer gestalteten Choral enthielt, mußten zurückgedrängt werden durch die Erwägung, daß man jetzt einen einzigen, für alle Kirchen geltenden Gesang hatte, und namentlich, daß diese Ausgabe von der höchsten kirchlichen Autorität mit den allerschärfsten Worten wiederholt, als den authentischen, kirchlicherseits gewollten Gesang enthaltend, bezeichnet wurde. Nörgler fanden sich ja immer noch, und als man den geschäftlichen

Erfolg sah, wurden in Frankreich sogar nationale Gründe gegen die „deutsche“ Ausgabe ins Feld geführt, doch der Riese ging seinen Weg weiter vorwärts. Nachdem Pius X. durch sein *Motu proprio* vom 22. November 1903 die schon bestehenden Vorschriften über die Kirchenmusik systematisch zusammengefaßt, diese Arbeit als *codex „juridicus“* der Kirchenmusik“ erklärt und die „gewissenhafteste Befolgung“ derselben anbefohlen hatte, hielt er durch die bisherige offizielle Choralansgabe den Weg soweit geebnet, einen Schritt vorwärts und zugleich rückwärts zu gehen, nämlich die Ausgabe einer schwierigeren, aber auch un widersprochenen älteren, „traditionellen“ Choral-Lesart, wie sie hauptsächlich bei den Benediktinern von Solesmes in Gebrauch war, zu veranlassen, ihr offiziellen Charakter zu verleihen und die bisherige amtliche Ausgabe ihrer Verzeichnung zu berauben. Die von Pius X. dabei zur Weiterarbeit und Forschung ermächtigte Wissenschaft agitierte gegen die frühere Ausgabe, sie ist auch von der jetzigen nicht befriedigt, und erklärt namentlich eine völlige Sicherheit in der Rekonstruktion des alten, ursprünglichen Chorals, wie er zur Zeit Gregor des Großen gesungen wurde, für ausgeschlossen. Es gab eben früher kein Mittel, die gesungenen Töne schriftlich zu fixieren, die Notenschrift existierte noch nicht, die Neumen bezeichneten die Intervalle höchst unvollkommen, sie waren über dem Text stehende kleine Häkchen, Strichelchen, Figürchen, welche nur ungefähr das Steigen oder Fallen des Tones, oder eine bestimmte Figur anzeigten, und das Gedächtnis des Sängers unterstützen sollten. Die ältesten Choralgelehrten, von Huchald und Guido an, bis auf die neuesten, bezeugen, daß man durch die Neumen die Melodie nicht sicher herstellen könne, und tatsächlich weichen bei Entzifferung der Handschriften alle Gelehrten voneinander ab. Das Hauptgewicht lag in der lebendigen Tradition, welche dann in jedem einzelnen Kloster, je nach der Individualität der einzelnen Gesanglehrer allmählich einen andern Gesang ergab, so daß die einzelnen Handschriften wohl eine charakteristische Gleichheit oder Ähnlichkeit im großen und ganzen aufweisen, wodurch die gemeinsame Quelle unverkennbar ist, zugleich aber findet man eine Fülle von Verschiedenheit in Einzelleiten. Die Ausgabe von Solesmes ist sicher traditionell, ebenso aber auch die von Professor Wagner nach dem Kodex von St. Gallen hergestellte, oder die von Hermesdorf, Dechevrens, die Dijoner oder die von Reims-Cambrai. In Frankreich bestehen etwa ein Dutzend traditionelle Ausgaben, von denen jede auf Grund der Handschriften die richtige zu sein behauptet. Gréanger stellte die ältesten Notennuskripte zusammen, und da er bei etwa 1200 eine Übereinstimmung fand, schloß er, das sei der echte, ursprüngliche Choral. Der Schluß ist aber doch unrichtig. In jedem Kloster wurde der Choral anders gesungen. Ein Zeugnis von den vielen vorhandenen möge genügen. Guido von Arezzo, der Erfinder der Notenschrift († 1050), schreibt: „Keiner stimmt mehr mit dem andern überein, weder der Schüler mit seinem Lehrer, noch die Schüler unter sich. So ist es dahin gekommen, daß es nicht nur ein, oder nur wenige, sondern so viele Antiphonarien gibt, als Lehrer an den einzelnen Kirchen sind.“ Guido fixierte nun die Töne durch Noten. Natürlich konnte er dabei nur die Gesangsweise eines Klosters zugrunde legen. Von diesem einen Notengraduale wurden dann eine Menge Abschriften hergestellt, die dann freilich miteinander übereinstimmen mußten. Man kann also mit Sicherheit nur sagen, die Ausgabe von Solesmes, die jetzt als authentisch erklärt wurde, enthält den Choral in seiner Reinheit, wie er um die Mitte des elften Jahrhunderts in einem Kloster, oder in mehreren benachbarten üblich war. Die Wissenschaft kann sich noch weitere Verdienste um die Erforschung des Chorals erwerben, ihn aber jemals in seiner ursprünglichen Form ausfindig zu machen, ist ihr unmöglich. Nur die kirchliche Autorität ist hier kompetent zu entscheiden, und das auch nur in dem Sinne, daß sie erklärt, ein bestimmter Choral sei der von ihr gewollte. Pius IX. und Leo XIII. haben eine solche Erklärung bezüglich der von Paul V. herausgegebenen *Mediæa* wiederholt gegeben, und jetzt hat Pius X. eine neue Ausgabe hauptsächlich nach der von Solesmes in der Vatikanischen Druckerei herstellen lassen und sie unter Aufhebung aller früheren Bestimmungen für authentisch erklärt. Zugleich wurde, um jeder nationalen Eifersucht den Boden zu entziehen, allen Buchhändlern gestattet, sich das Nachdrucksrecht zu erwerben. Vor dem Unterzeichneten liegen in solchen Nachdrucken die obengenannten Bücher. Vergleicht man damit die bisherige Pustetsche Oktavausgabe, so bemerkt man folgendes: 1. Der jetzt zum Gebrauch dargebotene Choral ist ungleich notenreicher, als der bisherige, kommen doch oft auf eine Silbe 60, 70, 80 Noten. Daß die Anführbarkeit für kleinere Kirchen, die doch keinen besonders für den Choralgesang gebildeten, aus Klerikern bestehenden Gesangschor besitzen, wie ihn z. B. die großen Benediktinerklöster haben, dadurch erleichtert wurde, wird niemand behaupten. Selbst aus Kreisen, die unbedingte Anhänger dieser Ausgabe sind, wurde der dringende Wunsch nach einer Verkürzung und Erleichterung für die große Menge unserer Durchschnittschöre laut, wie sie die *Mediæa* bisher

bot, sonst scheiterte die Absicht des Heiligen Vaters an der Unmöglichkeit, sie auszuführen. 2. Eine kleine Dehnung eines Tones wurde bisher durch eine Quadratnote mit einem Strich, die „longa“, gekennzeichnet, jetzt wird zur Bezeichnung der Länge in archaischer Schreibweise dieselbe Note zwei- bis siebenmal nacheinander gesetzt, aber natürlich nur einmal gesungen. 3. Zwei zu einer Silbe gehörige, nach oben gehende Töne wurden bisher auch einer nach dem andern geschrieben, jetzt stehen diese beiden Notenlinien, wieder in archaischer Schreibweise genau übereinander, die Notenlinien müssen also durchweg weiter als bisher voneinander entfernt sein, sonst haben die Noten keinen Platz. Diese drei äußerlichen Unterschiede fordern gegen früher einen bedeutenden Raum mehr. Pustet hat nun sein früheres Format etwas vergrößert, die Noten merklich verkleinert, dabei aber doch noch die Notenlinien weiter auseinander rücken müssen. Der Druck ist durchaus scharf und deutlich. Der Umfang des Buches stieg aber, ohne die Messen für einzelne Orte, von 36 auf 53 Bogen. Schwann wählte noch größeres Format, die Noten sind ebenfalls größer, als selbst in der früheren Pustetschen Ausgabe, die Linienzwischenräume daher auch noch bedeutender, und ist so, gleichfalls ohne die Messen für einzelne Orte auf 64 Bogen gekommen. Der Druck ist sehr schön. Die zweibändige Ausgabe hat genau denselben Druck, das Papier ist aber bedeutend kräftiger, wodurch der Druck noch klarer wird, da er nicht durchschlagen kann, auch das Umblättern geschieht leichter, und die Haltbarkeit ist größer. Der eine Band enthält das *Proprium de Tempore*, der andere das *Proprium Sanctorum*. Einleitung und *Ordinarium Missae* nebst Anhang findet sich in beiden Bänden. Das *Kyriale*, die ständigen Meßgesänge enthaltend, ist gleichfalls auf extra starkem Papier gedruckt. Da die Gesänge einer Messe häufig an drei bis vier Stellen zu suchen sind, und selbst ein Gradualgesang oft an zwei verschiedenen Orten steht, und vorher schon alles angesucht werden und durch Einlagebänder bezeichnet sein muß, sind zwei solcher Bänder zu wenig, es müssen vier bis fünf sein, und zwar der leichteren Orientierung halber, von verschiedener Farbe, wie Pustet es schon hat. Beide Ausgaben haben ihre Vorzüge. Die Pustetsche ist handlicher und billiger, die Schwannsche schöner und, besonders die zweibändige, vornehmer. Mag also jeder selbst wählen, welche er für sich geeigneter hält. Mit der definitiven Einführung auf die Chöre wird man freilich noch warten müssen, bis unsere Bischöfe dieselbe anordnen, und bis dahin die bisherige Pustetsche Ausgabe weiter benutzen.“

Seit dem Erscheinen dieses Referates von Paul Krutschek wurde von Schwann als *Editio T.* besorgt ein *Epitome e Graduali Romano sumpta* mit Choralnoten, Format Groß-Oktav, Halbfranzband mit Goldprägung und Rotschnitt. Preis 5  $\mathcal{M}$  60  $\mathcal{S}$ . Dieser Auszug ist für Pfarrkirchen redigiert, in denen nicht alle Ferialoffizien notwendig sind. Der Auszug umfaßt 868 Seiten Notendruck.

Ähnlich hat Dr. Franz Xaver Mathias in Straßburg bei Pustet in Regensburg ediert: „*Epitome ex Editione Vaticana Gradualis Romani*“ und zwar in moderner Notation mit Achtel- und Viertelnoten und einzelnen Vortragszeichen. Er umfaßt Seite 1—XXIV, 1—646, (1)—(302) und 1\*—150\* = 1122 Seiten. Die Ausgabe ist in schönem Stich hergestellt; das Durchscheinen der Noten auf der Rückseite ließ sich bei dem dünnen Papier nicht wohl vermeiden, wirkt jedoch nicht zu störend.

Für die Deutung der einzelnen Notenzeichen waren dem Herausgeber die Forschungsergebnisse der Benediktiner maßgebend. Die meisten Gesänge sind so transponiert, daß möglichst wenig Vorzeichen zur Verwendung kommen. Preis ungebunden 4  $\mathcal{M}$ , Halbfranzband mit Rotschnitt 5  $\mathcal{M}$  60  $\mathcal{S}$ .

Die genannten Ausgaben lagen der Redaktion vor; über die Konkurrenzgaben kann sie kein Urteil fällen. Wann die Gesänge des *Antiphonarum Romanum*, beziehungsweise der Vespere, Matutinen usw. erscheinen werden, liegt noch im Schoße der Zukunft, wird aber voraussichtlich für die bisherige Praxis viel tiefgehender und eingreifender sein, als die Gesänge des *Graduale Romanum*, bei denen die „Sologesänge“, speziell zwischen Epistel und Evangelium jetzt schon rezitiert zu werden pflegen, während man die Offertorien zwei- und mehrstimmig vorträgt.

Die Pflege des Chorals jedoch darf und soll in keiner Weise vernachlässigt oder gering geachtet werden. Das ist der sehnlichste Wunsch des Unterzeichneten. F. X. H.

## Charwochen-Programme im Jahre 1909

sind in solcher Menge eingesendet worden, daß sich die Redaktion der beiden Monatsblätter genötigt sieht, nicht nur im Cäcilienvereinsorgan (vergl. Nr. 4 desselben), sondern auch in *Musica sacra* dieselben zu publizieren.

1. × **Altötting**. Gründonnerstag: Introitus und Communio choraliter; *Missa brevis* von Palestrina; Grad.: *Christus factus est*, 5st. von Ebner; Offert.: *Deatera Domini*, 4st. von Ebner. Als Kommuniongesänge: *Coenantes illis*, 6st. von Haller; *Dixit Maria*, 4st. von Leo Hasler; *Adoramus te*, 6st. von Ebner. — Charfreitag: Improperien von Palestrina; Turbagesänge zur Passion, 4st. von Mitterer; *Pange lingua*, 4st. von Haller; *Vexilla regis*, 4st. von Demattia; *Ecce quomodo*, 4st. von Handl. — Charsamstag: Zur Feuer- und Taufwasserweihe: Choral; Allerheiligen-Litanei, Choral; *Kyrie*, Choral; *Gloria*, *Sanctus* und *Benedictus* aus der Josephmesse für 4st. Chor, Posaunen und Orgel von Mitterer; *Alleluja*, *Confitemini*, sowie Vesper, 4st. mit Orgel von Mitterer; Nachmittags in der heiligen Kapelle: *Regina coeli* von Gruber; Litanei von Goller; *Ave* von Greith. In St. Magdalena: *Alleluja*-Responsorium für 4st. Chor, Orgel und Posaunen von Witt; *Te Deum* für Chor, Orgel und Trompeten von Auer; *Regina coeli* von Ebner; *Tantum ergo* von Goller. In der Stiftspfarrkirche: *Vidi aquam*, Choral; *Veni* von Griesbacher; *Pange lingua* von Lindner; Lourdes-Festmesse für Chor, Orchester und Orgel von Filke; Grad., choraliter; Sequenz, 4st. mit Posaunen von Haller; Offert. von Gruber. Zur Vesper: I, II, III, IV., V. Psalm, sowie Hymnus von Mitterer; *Magnificat* von Gruber; *Regina coeli* von Lotti. In der heiligen Kapelle: *Regina coeli* von Mitterer; *Ave Maria* von Mozart. — Ostermontag: In der heiligen Kapelle: IV. Messe von Höllwarth; Grad. von Mitterer; Offert. von Ett. In der Stiftspfarrkirche: *Missa Loretto*, 4st. mit Orgel von Richovsky; Offert. von Gruber; *Pange lingua* von Griesbacher. Nachmittag: Litanei von König; *Pange lingua* von Ett. In der heiligen Kapelle: *Regina coeli* von Lipp; *Ave Maria* von Fidelis Müller.

Muckenthaler.

2. ○ **Domchor Graz**. (Steiermark.) Charmittwoch, nachmittags 4 Uhr Matutinum: 1., 2. Lamentation, Choral; 3. Lamentation, 4st. von Kerer-Mitterer; *Benedictus*, 4st. von Palestrina; *Christus factus est* und *Miserere*, 4- bis 5st. mit Posaunen von Anero. — Gründonnerstag, 8 Uhr Bischöfl. Pontifikalamt: Introitus, 4st. von Schaller; Communio, Choral; *Missa de Apostolis*, 5st. von Mitterer; *Gloria* aus der *Missa de Spiritu Sancto*, 4st. mit Orgel von Ebner; Grad. (*Christus factus est*), 4st. von Mitterer; Offert. (*Dextera Domini*), 4st. von Witt; *Ad Communionem Cleri*: Eucharistische Gesänge, 4st. von Diebold, Op. 98; zur Prozession: *Pange lingua*, 4st. Männerchor von Haller; zur Fußwaschung: *Mandatum novum*, 4st. Männerchor von Johann Mandl; ebenso zur Ölweihe 4st. Männerchor von Mandl; 4 Uhr Matutinum: Responsorien, 4st. von Mitterer; das übrige wie Charmittwoch. — Heil. Charfreitag, 8 Uhr: Traktus, Choral; bei der Passion sangen die Herren Alumnus und Choralisten die *Turba* im 4st. Männerchor von K. Ett; *Improperia*, 5st. von Witt; *Vexilla regis*, 5st. von Haller; zur Grablegung: *Recessit pastor* und *Tenebrae*, 4st. Männerchöre von L. C. Seydler; 4 Uhr Matutinum: Lamentationen wie Gründonnerstag; Responsorien, 4st. von Mitterer; *Ecce quomodo* und *Sepulto*, 4st. von Handl (Gallus), das übrige wie Charmittwoch. — Charsamstag, 1/8 Uhr: Feuer-, Osterkerze-, Wasserweihe, Litanei, choraliter; 9 Uhr Hochamt: *Kyrie*, Choral; das übrige aus der *Missa Loretto*, 4st. mit Orgel von Richovsky; Grad., Trakt., Vesper, 4st., *Magnificat*, 5st. von Witt; 4 Uhr Matutinum: *Invitatorium*, Psalmen choraliter; zwei Responsorien, 4st. mit Orgel von Mitterer; 1/2 Uhr Auferstehungsfeier: *Aurora*, 4st. Männerchor (Alumnus und Choralisten) von Ludw. C. Seydler; *Te Deum* für 4st. gemischten Chor mit Orgel und Posaunen von Fr. Witt; *Regina coeli*, 4st. mit Orgel von Griesbacher. — Hochheil. Ostersonntag vormittags 10 Uhr Fürstbischöfl. Pontifikalamt: Introitus und Communio, 4st. mit Orgel von Germanus; Festmesse in *Es-dur* für Soli, gemischten Chor und Orchester von C. F. Reissiger; Grad. (*Haec dies*) rezit.; Sequenz (*Victimae paschali*) für gemischten Chor und Orchester von J. G. Meurer; Offert. (*Terra tremuit*) für gemischten Chor und Orchester von K. Greith; nachmittags 1/4 Uhr Pontifikalvesper: Falsibordoni, 5st. a cappella von L. Vladana; *Haec dies*, 4st. von Haller; hierauf Pfarrgottesdienst mit Armenpredigt etc. — Ostermontag um 10 Uhr Pontifikalamt: Introitus und Communio, Choral; Messe in *A-dur* für gemischten Chor und Orgel von Jos. Rheinberger-Renner, Op. 126B (zum ersten Male); Grad. (*Haec dies*) rezit.; Sequenz, 4st. mit Orgel von Haller; Offert. (*Angelus Domini*), 4st. a cappella von Stehle; 4 Uhr Choralvesper; Pfarrgottesdienst: *Tantum ergo*, 4st. von Griesbacher; *Jesu dulcis memoria*, 4st. mit Orgel von Dr. Faist; *Regina coeli*, 4st. mit Orgel von Fr. Witt. — Osterdienstag vormittags 10 Uhr Fürstbischöfl. Pontifikalamt: Introitus und Communio, 4st., Falsibordoni; Altöttinger Messe für gemischten Chor und Orchester von J. G. Meurer; Grad. rezit.; Sequenz für gemischten Chor und Orchester von Meurer; Offert. (*Intonuit de coelo*) für gemischten Chor und Orgel von Ign. Mitterer (aus den Festoffert.). — Weißer Sonntag, 10 Uhr gesungene Terz, dann Pontifikalamt: *Vidi aquam*, 4st. von Haller; Introitus und Communio, Choral; *Missa in adorationem S. Crucis* für 4st. gemischten Chor und Orgel von J. G. Meurer; Grad., 4st. von Stehle; Offert., 4st. von Stehle. — Wegen Aufstellung der neuen, großen Chorgel wird auf dem kleinen Chore gesungen.

Johannes G. Meurer, Domchordirektor.

3. + **Aessisi**, 16. April. Am Palmsonntag und auch nach Ostern mehrmals hatte ich Gelegenheit, in der Kirche des heil. Franziskus (*Sacro convento*) dem Amte beizuwohnen. Wie angenehm berührte mich im Gegensatz zu früheren Jahren die Kirchenmusik! Sonst viel Instrumentalärm, Koloraturgesang und Vortrag weltlicher Melodien — heuer *Cantus firmus* von den P. P. Franziskanern (Minoriten) nach der Vaticana würdig, warm, fließend und andächtig zu Gehör gebracht. Es ist freilich, das merkt man, noch kein Mustervortrag, aber er ist auf dem Wege dazu, wenn

die verständnisvolle und energische Leitung des Dirigenten P. Engelbert Wagener (aus der Cölner Erzdiözese) noch einige Monate mehr — er ist erst seit Weihnachten hier — sich wird zur Geltung gebracht haben. Ihn selbst zu hören mit dem Schmelz seiner weichen und doch kräftigen Tenorstimme und mit der Innigkeit seiner Empfindung ist ein wahrer Genuß. Welche Schwierigkeiten hatte aber auch der gute Pater zu überwinden, um der neuen, kirchlichen Richtung hier Bahn zu brechen: die Macht einer langjährigen, verdorbenen Kunstübung, den verblödeten Geschmack der Einwohner und seiner Mitbrüder, das mangelnde Verständnis der letzteren für gemäßigten, dem Schreien abholden Vortrag und endlich die Rache eines weltlichen, seiner Tätigkeit entholdenen Chorpersonals — *cantori*<sup>1)</sup> naunten sie in öffentlichen Plakaten ihre dem Ordensstande angehörige Nachfolger. Aber der wackere Mann ließ sich nicht schrecken: mit ruhiger Energie einerseits und mit sanfter Geduld und gewinnender Freundlichkeit andererseits wußte er allmählich siegreich durchzudringen, Vorurteile zu überwinden, Gegner zu Freunden zu machen, rauhe Stimmen zu schleifen und ungeübte Kräfte zu treffsicheren und empfindungsvollen Choralängern heranzubilden. Bereits hat ihn auch der Bischof, ein ausgezeichnete Kirchenfürst aus dem Dominikanerorden, zum Gesangs- und Musiklehrer im bischöflichen Seminar bestellt — die Musik im Dom ist ohnehin nicht schlecht — damit auch die künftigen Priester der Diözese Verständnis für reinen Kirchengesang erhalten. Für San Francesco wird er in Bälde einen Knabenchor gründen, auch die entlassenen Mitglieder des früheren Kirchenchores zieht er zum Teil, soweit sie verbesserungsfähig sind, wieder heran und so wird in Bälde an der seraphischen Stätte, wo ein Deutscher im Mittelalter die herrliche Doppelkirche gebaut hat, ein anderer Deutscher im demütigen Kleide des heil. Franziskus einen hoffnungsverheißenden Frühling der Kirchenmusik wachrufen, von dem wir nur hoffen wollen, daß er sich gleich dem Werke Pietro Bernardones über Umbriens Grenzen hinausverbreiten und zu einem fruchtbringenden Sommer für die Kirche Italiens gestalten möge. F. K.

4. + Padova. 4. Aprile (*Domenica delle Palme*) Alla Processione ed alla Messa (Ore 9.45); 1. *Pueri Hebraeorum* a 4 v. p. di Palestrina. 2. *Gloria laus* a 2 v. p. di O. Ravanello. 3. *Introito, Graduale, Tractus, Communio in Canto Gregoriano*. 4. *Kyrie, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei della Missa V Toni* a 4 v. m. di O. di Lasso. 5. *Passio* a 4 v. m. di F. Suriano. 6. *Offertorio* a 5 v. m. di Palestrina. Alla Sera (Ore 17.30): 1. *Pange lingua* a 3 v. p. di G. Tartini. 2. a) *Salmi di Compieta* a 5 m. di O. Ravanello; b) *Inno* a 6 v. m. di O. Ravanello; c) *Nunc dimittis* a 4 v. m. di Palestrina; d) *Ave Regina* a 3 v. p. di C. Grassi. 3. *Tantum ergo* a 4 v. m. di L. Bottazzo. — 5. Aprile (*Lunedì Santo*) (Ore 17.45): 1. a) *Compieta* a 4 v. p. di O. Ravanello; b) *Nunc dimittis* a 3 v. di O. Ravanello; c) *Ave Regina* a 2 v. p. di J. Hanisch. 2. *Miserere* in falso bordonone a 4 v. p. di Don L. Perosi. 3. *Tantum ergo* a 3 v. p. di G. Tartini. — 6. Aprile (*Martedì Santo*) Alla Messa (Ore 10.45): 1. *Passio* a 3 v. p. di O. Ravanello. Alla Sera (Ore 18.45) 1. *Pange lingua* a 4 v. m. di D. L. Perosi. 2. *Alta Compieta* (come la *Domenica delle Palme*). 3. *Alta Processione*: a) *Pange lingua* a 4 v. m. di D. L. Perosi; b) *Tantum ergo* a 4 v. m. di L. Bottazzo. — 7. Aprile (*Mercoledì Santo*) Alla Messa (Ore 10.30): 1. *Passio* a 2 v. p. di C. Grassi. Al Mattutino (Ore 17): 1. \**Responsori* a 3 v. p. di O. Ravanello. 2. *IX. Responsorio* a 3 v. p. di C. Grassi. 3. *Benedictus* a 4 v. p. di O. Ravanello. 4. *Miserere* a 4 v. m. di O. Ravanello. — 8. Aprile (*Giovedì Santo*) Alla Messa (Ore 10.15): *Introito, Graduale, Communio in Canto Gregoriano*. 2. *Kyrie e Gloria* a 3 v. p. di L. Bottazzo. 3. *Offertorio* a 2 v. p. di O. Ravanello. 4. *Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei* a 3 v. p. di J. Singenberger. Al Mattutino (Ore 17.15): 1. \**Responsori* a 3 v. p. di O. Ravanello. 2. *IX. Responsorio* a 4 v. p. di L. Bottazzo. 3. *Benedictus* a 4 v. p. di O. Ravanello. 4. *Miserere* a 4 v. m. di O. Ravanello. — 9. Aprile (*Venerdì Santo*) Alla Messa (Ore 10.15): 1. *Tractus in Canto Gregoriano*. 2. *Passio* a 4 v. di L. Vittoria. 3. *Impropria* a 4 v. p. di Bernabei. 4. *Crucem tuam in Canto Gregoriano*. Al Mattutino (Ore 17.30): 1. \**Responsori* a 3 v. p. di O. Ravanello. 2. *IX. Responsorio* a 4 v. m. di L. Vittoria. 3. *Benedictus* a 4 v. p. di O. Ravanello. 4. *Miserere* a 4 v. m. di O. Ravanello. — 10. Aprile (*Sabato Santo*) Alla Messa (Ore 11): 1. a) \**Kyrie* a 3 v. p. di O. Ravanello; b) \**Confitemini* a 3 v. p. di A. Constantini (Sec. XVII); c) \**Laudate Dominum* a 3 v. p. di O. Ravanello; d) \**Laudate Dominum* a 4 v. p. di G. Turini. 2. *Gloria, Sanctus, Benedictus* a 4 v. p. di Ign. Mitterer. 3. \**Magnificat* a 3 v. p. di Cordaans. 11. Aprile (*Domenica di Pasqua*) Alla Messa (Ore 10.45): 1. *Salmi di Terza in Canto Gregoriano*. 2. \**Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei della „Missa Antoniana“* a 4 v. m. di O. Ravanello. 3. *Introito in Canto Gregoriano*. 4. *Graduale e Communio* a 4 v. p. di L. Bottazzo. 5. *Sequenza* per coro unisono di C. Pargolesi. 6. *Offertorio* a 2 v. p. di O. Ravanello. 7. *Canto antico Pasquale*. Al Vespro (Ore 17.45): 1. *Antiphone in Canto Gregoriano*. 2. *Domine* a 4 v. m. di L. Sabbatini. 3. *Dixit* a 4 v. m. di O. Ravanello. 4. *Confitebor* a 4 v. m. di D. L. Perosi. 5. *Beatus vir* a 3 v. m. di D. L. Perosi. 6. *Laudate Pueri* a 3 v. m. di D. L. Perosi. 8. *Antifona Haec dies* a 4 v. p. di M. Haller. 9. *Magnificat* a 5 v. m. di O. Ravanello. 10. *Regina coeli* a 3 v. m. di O. Ravanello. (NB. *Le composizioni segnate con asterisco \* vengono eseguite per la prima volta.*)

Oreste Ravanello.

5. = Bamberg. Der Domchor brachte in der Charwoche und an Ostern folgende Werke zur Aufführung: Palmsonntag: *Pueri Hebraeorum*, 4st. von Vittoria; Prozessionsgesänge von Haller; Messe: „O du verwundeter Jesu mein“, 4st. von Koenen; *Passio sec. Matthaeum*, 4st. von Soriano; Motett: *In monte Oliveti*, 6st. von Orlando di Lasso. — Mittwoch zur Mette: *Incipit lamentatio*, 8st. von Palestrina; Responsorien, 4st. von Mitterer. — Gründonnerstag: *Missa de Apostolis*, 5st. von Mitterer; Motett: *Christus factus est*, 4st. von Asola; zur Priesterkommunion: *Coenantes* und *Qui manducat*, 4st. von Haag; *Pange lingua*, 4st. von Haller. — Charfreitag: *Passio sec. Joannem*,

<sup>1)</sup> *Cani* = Hunde, *tori* = Stiere.

4st. von Viadana; *Impropria*, 2chörig von Palestrina; *Vexilla regis*, 5st. von Haller; *O Cruz ave*, 6st. von Nekes. — Charsamstag zur Auferstehungsfeier: *Surrexit pastor bonus*, 5st. mit Blechbegleitung von Haller; 3. Psalm mit 6st. Falsibordoni von Adler; *Aurora coelum*, 4st. mit Blechbegleitung und anschließender Fuge von Adler; *Tantum ergo*, 5st. von Griesbacher. — Ostersonntag: *Missa in Epiphania (A-dur)*, 5st. von Mittlerer; Offert.: *Terra tremit*, 4st. von Haller; nach dem Amte Lied: „Erstanden ist des Höchsten Sohn“, 5st. von Adler und das Händelsche *Halleluja* für die Orgel; zur Vesper: 5st. Falsibordoni von alten Meistern; *Haec dies*, 4st. von Michael Haller. — Ostermontag: *Missa in hon. S. Michaelis*, 5st. von Michael Haller; Motett: *Surrexit de Sepulchro*, 4st. von Adler. Thomas Adler, Domkapellmeister und Bischöfl. Geistl. Rat.

### Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

Die Redaktion faßt die Seite 32 aufgezählten Novitäten in Gruppen zusammen und verweist bezüglich Titel, Verleger und Preis auf die dortigen Angaben. Die unterdessen eingelaufenen Novitäten werden hier eingereiht.

I. Kompositionen mit religiösen deutschen Texten: **Karl Attenhofers** Weihnachtslied (Seite 32) paßt in beiden Ausgaben nicht in die Kirche, wirkt aber stimmungsvoll bei Weihnachtsbesucherinnen von Vereinen oder in Familien.

Zehn Marienlieder für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung oder vier gemischte Stimmen von **Johann Diebold**, Op. 83. Regensburg, Fritz Gleichauf, 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 30  $\mathcal{S}$ . Für die Maiandachten verdienen diese herzigen, leichten und zarten Strophen-gesänge die zweistimmig mit, besser vierstimmig ohne Orgel vorgetragen werden können, recht gute Empfehlung. Sie sind nicht sentimental, aber innig empfunden.

Das Wiegenlied der heiligen Maria von **F. Fenn** (Seite 32) ist leicht und gefällig mit Piano-fortebegleitung im häuslichen Kreise.

Die Papstymne (Seite 32), für welche **Karl Gerok** Wort und Weise in 3 Strophen erfunden hat, ist von **Lambert Streiter** wirkungsvoll harmonisiert und eignet sich für Massenvortrag. Mit Klavierbegleitung 60  $\mathcal{S}$ , einstimmiger Chor 10  $\mathcal{S}$ , bei 100 Exemplaren 6  $\mathcal{M}$ , bei 200 Exemplaren 10  $\mathcal{M}$ , bei 500 Exemplaren 20  $\mathcal{M}$ , Streichorchester oder Militärmusik à 2  $\mathcal{M}$ .

Vier Marienlieder nebst *Tantum ergo* für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel von **W. Hohn**, Op. 2. Montabaur, Wilhelm Kalb, 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  60  $\mathcal{S}$ , 2 Stimmen à 25  $\mathcal{S}$ . Für die einfachsten Chorverhältnisse und auch von Kinderstimmen vorgetragen wirken die andächtigen Lieder mit *Tantum ergo* sehr erbanlich und werden sicher die Maiandachten zieren.

— Preis des Schöpfers. (Gedicht von Chr. F. Gellert). Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Klavier und Orgel oder Harmonium von **W. Hohn**, Op. 6. Regensburg, Fritz Gleichauf, 1909. Partitur 2  $\mathcal{M}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ . Ein imposanter Männerchor mit feindurchdachter Abwechslung zwischen Tenor- und Baßsol, majestätischer Begleitung und kunstvoller Anwendung eines Terzettes, dem sich der Chor im *Allegro*, *Largo* und *Maestoso* anschließt; verbürgt außerordentlich schöne Wirkung im Konzertsaal, in Priester- und Lehrerseminaren.

Die acht geistlichen Lieder von **Hans Kases** (Seite 32) sind für den Familienkreis bestimmt und klingen freundlich und angenehm unterhaltend.

**P. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn** schuf das Oratorium „Die sieben letzten Worte Christi am Kreuze.“ (Seite 32.) Als Solisten sind Sopran (Historia), Bariton (Christus) und Baß (Dismas und Longinus) tätig; die übrigen Nummern besorgt der Chor (gemischter und Männerchor) und das große Orchester. Der rührige Verleger hat Urteile der Presse (Cölnische Volkszeitung, Bamberger Volksblatt — Tageblatt und — Neueste Nachrichten usw.) beigelegt. Das Textbuch ist in lateinischer Sprache, aber auch in englischer und deutscher erschienen, das Werk selbst Alfons XIII., König von Spanien, gewidmet. Die Aufführungen in München und Ingolstadt haben in der Presse ganz verschiedene Beurteilungen gefunden. Nicht ein Blick, sondern das Studium des Klavierauszuges zwingt den Referenten zu dem Urteile, daß die Schwierigkeiten der Aufführung, zumal im Orchesterpart, in keinem Verhältnis zu dem Erfolge stehen, den man sich aus dem bombastischen Tongewirre der Singstimmen und Instrumente erwarten möchte. Referent hält das ruhige und objektive Urteil des Korrespondenten der „Angsburger Postzeitung“, der sich höflich aber ablehnend verhält, sowie die scharfe Kritik von Dr. W. Widmann (ebendort), für zutreffend. Durch Hypnose und Suggestion wird in unserer Zeit keine nachhaltige Wirkung erzielt.

Der vierstimmige Männerchor von **Franz Nekes** (Seite 32): „Wir wollen wahre Christen sein“, ist ein herrliches Gelöbniß tatkräftigen und überzeugten christlichen Glaubens und für Massenchor berechnet.

Von **Peter Piel** (Seite 33) wurde das im Cécilieuvereins-Katalog unter Nr. 2133 und 2134 aufgenommene Op. 79 und 80 in einer neuen Ausgabe für eine Gesangsstimme mit einigen Änderungen in der Transposition und in den Vorspielen besorgt. Für die innigen Verehrer des heiligen Franz Seraph und des heil. Antonius von Padua und die große Familie des III. Ordens ist diese Sammlung überaus wertvoll und inhaltreich. Während die erste Ausgabe für zwei Stimmen eingerichtet war, ist die vorliegende in der Einstimmigkeit viel brauchbarer und praktischer. Das Andenken an den frommen Meister erneuert sich lebhaft.

Das für Knabenstimmen komponierte *Ave Maria* von **Fr. Rafael** hat **Rudolf Weinwurm** für gemischten Chor arrangiert. Bosworth & Co., Leipzig. Partitur 1  $\text{M}$  20  $\text{S}$ ., 4 Stimmen à 15  $\text{S}$ .. Es ist gar süß, aber sehr wohlklingend ausgefallen, gehört jedoch nicht in die Kirche, auch nicht bei Maiandachten.

Die beiden Nummern des Op. 79 von **Jos. Reiter** (Seite 33), nämlich das *Tantum ergo* und *Ave Maria* für Männerchor sind im Liedertafelstile geschrieben und ohne besonderen musikalischen Wert, zumal wenn die Dynamik mangelhaft sein würde.

Das Oratorium von **Friedrich Seitz** (Seite 33) enthält schöne Momente in Rezitativen, Solis (Evangelist, Pilatus, Christus), Arien (Tenor und Sopran) dem Solotertzett und -Quartett und Chören. Die Musik des städtischen Musikdirektors in Kufstein ist nicht unedel und zeugt von guter Schule; er hat dieselbe zunächst für seine lokalen Bedürfnisse komponiert, speziell zur sogenannten Grabmusik am Charfreitag. Gegenüber ähnlichen Darbietungen und Produktionen aus früherer Zeit kann diese „Passionsmusik“, welche in erster Linie leicht anführbar und von nicht zu großem Umfange ist, als dankbar und wirkungsvoll beurteilt werden, aber dem liturgischen, ich möchte sagen kirchlichen Sinne fällt es schwer, im Gotteshause und noch dazu am Charfreitag sich zu einem Konzerte einzufinden, wobei am Ende nur der musikalische Effekt, ein Ohrenschaus und die liebe Neugierde die Haupttriebfedern sind. Da nehme man lieber einen Konzertsaal, natürlich ohne Restauration und das Klavier, wenn nicht das volle Orchester besetzt werden kann. Ein Oratorium im historischen Sinn ist ja das Werk doch nicht, wenn auch der Text recht gut und passend gewählt ist, und die Musik sehr stimmungsvoll und würdig genannt werden darf.

Zwei Trauergesänge für vierstimmigen Männerchor von **R. Unger**, Op. 23. a) „Rubig ist des Todes Schlummer“ (Gedicht von Emilie von Berlepsch). b) „Errungen ist das schönste Ziel“ (Text und Melodie von M. Volkmer). Breslan, A. Kothe. Partitur 80  $\text{S}$ ., Stimmen 80  $\text{S}$ .. Jede Nummer hat drei Strophen, und können die beiden Trauerweisen passend und wirkungsvoll nach den liturgischen Begräbnisgesängen zur Ehrung des Verstorbenen oder zum Trost der Hinterbliebenen vorgetragen werden.

Eine schöne und andächtige Komposition des Textes: „Seele Christi heilige mich!“ ist der dreistimmige Frauenchor mit Orgel oder Harmoniumbegleitung von **J. Verheyen** (Seite 33).

**Hermann Wesseler**, Op. 52. „Der heilige Ludgerus. (Dichtung von Margareta Schlichter.) Oratorium für Soli, gemischten Chor, Männerchor und Klavier- oder Orchesterbegleitung mit verbindendem Text und lebenden Bildern. Münster i. W., Bernh. Tormann. 1909. Klavieransatz 4  $\text{M}$  50  $\text{S}$ ., Singstimmen 1  $\text{M}$ ., Textbuch 20  $\text{S}$ ., Orchesterstimmen in Abschrift. Das Werk ist dem Hochwürd. Bischof Dr. Hermann Dingelstad in Münster zum fünfzigjährigen Priesterjubiläum gewidmet und verdient im Hinblick auf Text und Musik warme Empfehlung, wenn auch die Legende vom heiligen Ludgerus nur ein spezielles Interesse für die Diözese Münster hat. Ein gemischter Chor verherrlicht den Heiligen in der Einleitung. Die Deklamation schildert Ludgers Standeswahl, worauf ein lebendes Bild folgt: „Ludger am Sarg des heil. Bonifatius“. Ein Solo für Sopran oder Tenor trägt der Schutzengel Ludgers vor; ein gemischter Chor der Engel schließt sich in einfachster Weise an. Darauf folgt Deklamation: „Ludger unter den Friesen“ mit lebendem Bilde, „Das Gebet des Heiligen (Bariton oder Tenor) und der Friesen“ (Männerchor), Deklamation: „Die Sachsen“ mit dem Bild: „Wie Ludger auf dem Schlachtfelde einen Sachsen tanzt“, unter Einfügung des Kirchenliedes: „Fest soll mein Taufband immer stehen“. Nun wird die heidnische „Drude“ (Mezzosopran) eingeführt, welche die „Sachsenkrieger“ (Männerchor) zu einem trotzigen Widerstand gegen den Apostel anfordert. — Die Erzählung schildert Ludgers Tätigkeit an der Domschule zu Mimigernford (alter Name für Münster). Sopran und Alt singen das Ludgeruslied. Nach der Schilderung der Bischofsweihe Ludgers zu Aachen durch den Erzbischof von Cöln in Gegenwart Karls des Großen folgt das Reiselied von Ludgers Schutzengel und ein Willkommenruß des Bischofs durch die Sachsen (gemischter Chor). Zum Schluß folgt nach der Schilderung von Ludgers Tod ein gut gearbeiteter, musikalisch und rhythmisch packender gemischter Chor zu Ehren des heil. Ludgerus.

Die Musik ist nicht zu kompliziert, eine Aufführung mit alleiniger Begleitung von Klavier ohne besondere Schwierigkeit, das ganze Werk eine willkommene Gabe für die katholischen Vereine, welche ihre musikalischen Kräfte, besonders in der Winterzeit, zu edler, religiöser Musik sammeln wollen, um auf diese Weise neue Anregung zur Kunst und Erbauung zu geben.

II. Gesänge weltlichen Charakters: Die fünf Männerchöre von **A. Bauckner** (Seite 32) enthalten gerade nichts, was gute Sitten beleidigt oder die Kunst fördert, es ist eben profane, aber teure Unterhaltung.

Sehr bewährt hat sich das Liederbuch für Schulen, ursprünglich von **G. Damm** herausgegeben, in der 28. Auflage neu bearbeitet von **Bernhard Schneider** in Dresden (Seite 32). Für die Unterstufe sind 39 einstimmige, für die Mittelstufe zweistimmige Lieder von Nummer 40—103 gegeben, für die Oberstufe sind die Nummern 104—201 im zwei- und dreistimmigen Satz, sowie zum Schluß zwanzig zwei-, drei- und vierstimmige Kanons verschiedener Autoren und Epochen mit Noten abgedruckt. Soulier Humor und sinniger Ernst wechseln miteinander; die Notation regt an, das bloße Auswendiglernen nach dem Gehör recht bald abzugewöhnen. Die Tonarten mit mehr als drei Vorzeichnungen sind ausgeschlossen.

Das „Heimattal“ von **W. Göbler** (Seite 32) wiegt sich im Volkston.

Op. 20 von **Oskar Schwarz** und die „Morgenwanderung“ von **Jos. Pillard** (Seite 33) verdienen unter die „beliebten“ Männerchöre gezählt zu werden.

Zwei gemischte Chöre von **Jos. Pillard** (Seite 33), darunter der schöne dreistimmige Satz (Mezzosopran, Tenor, Baß) „Weihe der Nacht“, verdienen nach Text und Dichtung alle Beachtung.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von **Max Pracher**. Op. 18, „Wenn der Morgen früh“ (Gedicht von Nataly Eschstrut) Preis 1  $\mathcal{M}$ ; Op. 20a, Vision: „Durch des Frühlings schimmernde Blütenpracht“ (Gedicht von Professor Weidenbach) Preis 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ ; Op. 22, Geborgen: „Ich trieb dahin im Wirbelwind“ (Gedicht von J. Schiff) Preis 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ . Leipzig, P. Pabst. Die drei Lieder sind, ähnlich wie die S. 33 angekündigten, gefällig und für Dilettantenkreise, die nach Neuheiten streben und vor hohen Preisen nicht zurückschrecken, ohne Zweifel sehr willkommen.

III. Instrumentale Kompositionen: Zwei Bearbeitungen von Mozartschen Ouvertüren, nämlich zu: Il Ré Pastore und zu Lucio Silla für Streichorchester, vierhändig, Klavier und Orgel oder Harmonium besorgte **Max Burger**. Berlin-Großlichterfelde, Chr. Friedr. Vieweg. Jede Ausgabe: Partitur (zugleich Orgelstimmen) 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , Klavierstimmen 1  $\mathcal{M}$ , 5 Stimmen der Streichinstrumente (à 30  $\mathcal{S}$ ) 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , bei Lucio Silla (à 25  $\mathcal{S}$ ) = 1  $\mathcal{M}$  25  $\mathcal{S}$ . Für die musikalische Jugend an Anstalten, Seminarien, Instituten und für Kreise von Musikfreunden, denen größere Werke nicht zugänglich sind oder zu viele Schwierigkeiten bereiten, sind diese sorgfältig redigierten, in voller Partitur schön gestochenen Bearbeitungen des erfahrenen Musiklehrers sowohl von musikalischen als auch pädagogischen Standpunkte aus aufs freudigste zu begrüßen und aufs wärmste zu empfehlen. Wenn der Dirigent an die Sorgfältigkeit darauf besteht, die dynamischen Angaben für die Streichinstrumente gewissenhaft ausführen zu lassen, wird er mit seinen jungen Kräften herrliche Effekte erzielen, den schlummernden Sinn für schönen Ton und präzise Rhythmik wecken und bei Aufführungen vor größerem Publikum ein künstlerisches Ensemble herausbilden.

**Umb. Giordano** (Seite 32) publizierte drei Meisterouvertüren in moderner Partitur, d. h. er bedient sich für alle Orchesterstimmen nur des Violin- und Baßschlüssels, auch für die Viola, für die Klarinetten, Hörner und Tromben, so daß auch die Transpositionsinstrumente sich dem Auge so darstellen, wie sie dem Ohre klingen. Dieses System wurde vom didaktisch-musikalischen Kongreß des Konservatoriums Verdi in Mailand im Dezember 1908 genehmigt, und will das Lesen der Orchesterpartituren wesentlich erleichtern. Stich und Ausstattung sind den sogenannten Payne-Ausgaben nachgebildet, sehr deutlich, bequem und schön.

Ein nettes Stück für musikalische Unterhaltung ist **C. Hegmanns** Mazurka für Pianoforte (Seite 32).

**W. Hohn**, Op. 3. Variationen über das Weihnachtslied „O du fröhlich“ für Streichquartett. Preis der 4 Orchesterstimmen 1  $\mathcal{M}$ .

— — Op. 4. *Reminiscenz. Adagio cantabile* für Violine, Violoncello, Harmonium (Orgel) und Klavier. Partitur 1  $\mathcal{M}$ , 3 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ . Für pädagogische Zwecke und zur Anregung für die Übung in der Kammermusik und die Pflege des bildenden Quartettspiels in musikalischen Familien, in Instituten, Präparanden usw. sind diese beiden Op. 3 und 4 des gewissenhaften Lehrers sehr warm zu empfehlen.

Als ein sinniges Andenken an den unsterblichen Genius **W. A. Mozart** muß ein „Notenbuch Wolfgangs als achtjährigen Komponisten“ mit Applaus begrüßt werden (Seite 32). Der Herausgeber hat ein paar verbessernde und kritische Bemerkungen am Schluß der 43 überraschend originalen Kompositionen angefügt, wo wirkliche Versehen und Flüchtigkeiten vorlagen. Die Biographen Mozarts erzählen uns die schönsten Geschichten von dem Wunderknaben. In diesem eleganten im Stile des 18. Jahrhunderts ausgestatteten Heftchen besitzen wir lehrreiche Beispiele von der blumigen, klaren, kindlichen und schnurrigen Phantasie des gottbegnadeten Kindes, das sich zu jenem Meister ausbilden konnte, der in der Musikgeschichte stets ein schimmernder Stern in der Milchstraße bleiben wird.

Die drei Weihnachtsstücke von **Jos. Slunicko** (Seite 33) sind für Violine in der 1. Lage und Pianoforte einfach, stimmungsvoll und von edlem Klange.

IV. Harmonium- und Orgelkompositionen: Die zehn Vortragsstücke des Domorganisten von Mailand **Ad. Bossi** (Seite 33) sind wohl zunächst für Harmonium gedacht, eignen sich jedoch auch für Orgeln, die reichen und feinen Registerwechsel ermöglichen, weniger bei liturgischen Anlässen, sehr wohl aber bei Orgelprüfungen und -Konzerten. Das chromatische Element wiegt vor; eine nicht mehr mittelmäßige Technik ist zu guter Wirkung unentbehrlich.

Die zwölf Nachspiele von **Erb** sind über beliebte geistliche Gesänge komponiert (Seite 33) und bekunden Herrschaft über technische Formen, welche der Chromatik nur nebenbei einige Konzessionen gestattet, die die Gesamtwirkung erster Ruhe nicht beeinträchtigen.

Die ersten 2 Hefte der Orgelstücke von **Jos. Gruber** (Seite 33) bieten nicht zu umfangreiche Festpräliminarien, welche den gewandten und erfahrenen Organisten erkennen lassen. Sie sind nicht zu schwer, halten sich in den üblichen Grenzen und können phantasiearmen Orgelspielern auf mittlerer Stufe der Technik skrupellos empfohlen werden.

Die Sonate von **A. J. Monar** (Seite 33) auf drei Linien systemen beginnt mit einem *Allegro marcato*, setzt eine dreimanualige Orgel voraus und ist mit dynamischen Angaben reichlich geschmückt. Das folgende *Andante* ist ein herrlicher Zwischensatz zu einem interessanten *Allegro moderato*, in welchem kontrapunktische und imitatorische Formen und Figuren wirkungsreiche Verwendung finden.

F. X. H.



## Haydn-Zentenarfeier in Wien vom 25. bis 29. Mai.

„Bei der unter dem Allerhöchsten Protektorate Sr. Majestät Kaiser Franz Joseph I. stehenden Haydn-Zentenarfeier sollen Kunst, Wissenschaft und Geselligkeit vereint werden, um eine den Manen des großen Meisters würdige Feier zu veranstalten. Es werden historische Konzerte und ferner Aufführungen von Werken Joseph Haydns stattfinden und zwar von Werken auf allen Gebieten, geistlichen und weltlichen, auf denen er schöpferisch tätig war. Zur Mitwirkung sind die ersten künstlerischen Körperschaften von Wien herangezogen, wie die K. u. K. Hofkapelle, die Hofoper, die Philharmoniker, der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde, die Singakademie, der Wiener-Männergesangverein, der Schubertbund, der a cappella-Chor, Quartett Rosé und andere. Als Dirigenten der Aufführungen werden fungieren: Hofoperndirektor Felix von Weingartner, Hofkapellmeister Karl Lucca, Hofoperkapellmeister Franz Schalk, Konzertdirektor Ferdinand Loewe, Professor Eugen Thomas. Als wissenschaftlicher Konzentrationspunkt der Feier wird der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft vom 25. bis 29. Mai tagen. Es werden allgemeine Vorträge und Sektionsberatungen abgehalten. Die Sektionen gliedern sich nach folgenden Gebieten: I. Musikgeschichte; II. Musikalische Ethnographie; III. Theorie, Ästhetik, Didaktik; IV. Bibliographie und Organisationsfragen (mit einer Unterabteilung für: Musikalische Länderkunde); V. Kirchenmusik: a) katholische, b) evangelische (mit einer Unterabteilung für: Orgelbaufragen). Zur Leitung der Sektionsberatungen sind Herren ausersehen, die sämtlich nicht Österreicher sind, während die Österreicher sich mit der Vorbereitung und Einführung der genannten Sektionen begnügen.

An geselligen Veranstaltungen sind verschiedene Empfänge in Aussicht genommen, die den Verkehr mit allen Kreisen der Wiener Gesellschaft ermöglichen werden. Auch ist der Besuch denkwürdiger Stätten in Aussicht genommen: Zentralfriedhof (Ehrengräber), Museen (Gesellschaft der Musikfreunde), Hofmuseen (Privatsammlungen), ferner ein Ausflug nach der einstigen Stätte des künstlerischen Wirkens Joseph Haydns, den Fürstentz der Familie Esterhazy in Eisenstadt.

Der Kongreß ist für jedermann zugänglich, nicht bloß für die Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft.

Anmeldungen werden entgegengenommen im Musikhistorischen Institut der K. K. Universität Wien IX., Türkenstraße 3, von welchem über Verlangen die Anmeldeformulare samt Programm, Kongreßordnung und Verzeichnis der Vorträge gratis versendet werden.“

Zu dieser Mitteilung aus Wien erhielt die Redaktion nachfolgende Notiz zugesendet, der sie gerne Aufnahme gewährt: „Bei der Haydn-Zentenarfeier und dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien diene zur Nachricht, daß die Sitzungen der V. Sektion für Kirchenmusik am 28. und 29. Mai in der K. K. Universität stattfinden; dortselbst werden auch die Vorträge der Sektion gehalten. Der Vortrag über Choral von Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner, Freiburg (Schweiz), zu dem die Benediktiner der Beuroner Kongregation aus Seckau die musikalische Illustration geben werden, findet im kleinen Festsaal der Universität statt. Zu recht zahlreicher Anteilnahme ladet im Namen des Kongreßkomitees höflichst ein.“

Regensburg. Dr. K. Weinmann, Leiter der Sektion für kath. Kirchenmusik.

### Konzert im Pensionat „Stella Matutina“ in Feldkirch.

Wie alljährlich, so auch heuer, erfreute uns die „Stella Matutina“ am Fastnachts Sonntag mit einer hervorragenden musikalischen Aufführung. Wir hörten in den letzten Jahren die Oratorien „Samson“ und „Israel in Ägypten“ von Friedr. Händl, „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ von J. Haydn, „Elias“ und „Paulus“ von Mendelssohn und „Christophorus“ von Jos. Rheinberger. Heuer galt es den 100. Todestag unseres lieben Papas Joseph Haydn zu feiern. Ich sage mit Absicht und Freude, unseres lieben Haydn, denn er war Österreicher mit Leib und Seele, liebte sein Vaterland und seinen

Kaiser, für den er die unvergängliche schöne Hymne „Gott erhalte“ in hart bedrängter Zeit als Gebet zum Himmel emporsandte. Dies Lied allein hätte genügt, seinen Namen für alle Zeiten in die Herzen der Völker Österreichs einzugraben. Papa Haydn war aber auch ein frommer Katholik, der seiner Kirche in Not und Armut, wie auch in glücklichen Tagen trenn blieb bis zu seinem Ende. Auf alle Huldigungen, die ihm in späteren Jahren von hohen und höchsten Kreisen dargebracht wurden, antwortete er immer nur das eine: „Das habe ich vom lieben Gott empfangen, ihm danke ich alles.“

Es ist bekannt, daß der Meister, wenn ihm beim Komponieren die Ideen schwauden; seine Zuflucht zum Rosenkranz nahm, und im Zimmer auf und ab wandelnd, eilige Ave betete. Dann frischte sich sein Geist auf und der Himmel sandte ihm neue gute Gedanken. Nie hat dieses frommgläubige Mittel seine Wirkung verfehlt. Er war in seinem Innersten überzeugter Katholik. So steht Papa Haydn vor uns als frommer Katholik, als treuer österreichischer Patriot. Unserer durch raffinierte Reizmittel verwöhnten Zeit gilt der kindlich naive Tonmeister als der Vertreter einer überwundenen Musikepoche. Man rümpft die Nase über seine klare fröhliche Musik, die wie wärmender Sonnenschein das Herz erfreut, und wie frischer Bergquell aus dem frommen, kindlichen Gemüt daherquillt, alle Herzen erfreuend und erfrischend. Man will vergessen, daß Joseph Haydn einer der größten und genialsten Tondichter war, der durch sein rastloses Arbeiten den wichtigsten Kunstgattungen der Sonate, dem Quartett und der Symphonie, die vor ihm noch wenig ausgebildet waren, neue Form und Inhalt gab. Unser heutiges Orchester ist seine Schöpfung. Auf ihn bauten Mozart, Beethoven, ja alle Meister bis auf unsere Tage. Deshalb darf unsere Zeit seine eminent kunsthistorische Bedeutung nicht vergessen, und ist es eine Pflicht des Dankes und der Pietät im Jahre seines 100. Todestages sein Andenken durch Vorführung seiner bedeutendsten Werke nicht nur in Österreich, dessen Stolz er ist, sondern in der ganzen musikalischen Welt zu feiern. Der große Haydn verdient es im vollem Maße. Es freut mich deshalb, daß auch die weltberühmte Studienanstalt „Stella matutina“ in Feldkirch am Fastnachtssonntag in ihrem herrigen Konzerte einige bedeutende Kompositionen unseres großen Meisters Haydn in vollendeter Weise zur Ausführung brachte. Das Programm war aus folgenden Tondichtungen von Joseph Haydn zusammengestellt: 1. Symphonie in D-dur für Orchester; 2. „Die Worte des Erlösers am Kreuze“, Oratorium für Soli, Chor und Orchester; 3. Chor aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten“.

Die Symphonie in D-dur gehört schon zu den besten, die Haydn geschrieben, sie ist klar, durchsichtig und herrlich aufgebaut. Haydn steht hier schon auf seiner Höhe. Es war ein glücklicher Griff des Dirigenten, Hochwürd. P. Alfons Braun, diese Symphonie für ein Schülerkonzert zu nehmen. Reiche, schöne Melodien, herrlich durchgeführt, klare Form, Leben und Frische zeichnen den I. Satz aus, während im *Andante* ein elegischer Zug sich geltend macht, der mitunter fast zum leidenschaftlichen Ausdruck kommt, sich schnell verliert, und die liebliche Melodie gewinnt wieder die Oberhand, das Menuett ist kräftig, temperamentvoll, dabei neckisch, und gehört zu einem der schönsten von Haydn. Das Trio ist äußerst lieblich, fröhlich und zart. Das *Finale* beginnt mit einem Thema, welches an einen Bärenzahn erinnert und kroatischen Ursprungs sein soll. Aus diesem Thema entwickelt nun unser Meister herrliche Bilder in verschiedenen Gruppierungen, die fröhlich neckend wie ausgelassene Kinder vorbeitanzen. Hier zeigt sich so recht, mit welcher Leichtigkeit und Formvollendung der Meister das einfachste Thema zu einem herrlichen Bilde gestalten kann. Doch am Schluß des *Finale* kehrt an Stelle kindlicher Fröhlichkeit der Ernst, ja fast ein wehmütiger Zug wieder ein. Man glaubt, daß Haydn diese herrliche Symphonie unter dem frischen Eindruck des Hinscheidens seines geliebten Freundes Mozart geschrieben habe, zu welcher Annahme einige Anklänge an Mozarts „Don Juan“ und „Figaros Hochzeit“ berechtigen. Die Aufführung dieser Symphonie von Seite des Schülerorchesters, das nur durch einige Lehrer verstärkt war, darf als eine sehr gute bezeichnet werden. Die zweite Nummer „Die Worte des Erlösers am Kreuze“ war die Glanznummer des Programmes, denn hier vereinigte sich Chor und Orchester zu einer bedeutungsvollen, schwierigen Aufführung. Haydn selbst erklärte öfter diese Arbeit als eine seiner gelungensten. Der Meister erzählt, daß er von einem Domherrn in Cadix einmal ersucht wurde, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreuze zu verfertigen. In der Kathedrale zu Cadix wurde in der Fastenzeit eine Andacht in folgender Weise gehalten: Die Wände, Fenster und Pfeiler waren mit schwarzem Tuche überzogen, und nur eine in der Mitte hängende Lampe erhellte das Dunkel. Zur Mittagsstunde wurden die Türen geschlossen und jetzt begann die Musik. Nach einem passenden Vorspiel für Orchester bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte Jesu am Kreuze aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause füllte die Musik aus. Der Bischof bestieg zum zweiten, dritten Male neu die Kanzel und jedesmal fiel das Orchester am Schluß der Rede wieder ein. Diese nicht leichte Aufgabe hatte Haydn glänzend gelöst. Im Anfange nur für Orchester geschrieben, hat Haydn erst später, nach seiner zweiten Londoner Reise die Umarbeitung in die Kantatenform vorgenommen. Auf der Rückfahrt von London soll der Meister in Passau sein Werk mit Singstimme gehört haben. Die Idee gefiel ihm; „aber“ sagte er; „die Singstimme, glaube ich, hätte ich besser gemacht.“ Er ließ sich von van Swieten einen Text schreiben, und gab dem Werke so seine endgültige Gestalt. Jedem Satze geht ein kurzer 4st. Gesang im Choralton voraus. Dann setzt der Chor mit dem Orchester ein und vertieft sich in Wort und Ton in den Gedanken des anfangs ausgesprochenen Wortes — es ist, wenn ich so sagen darf, eine Betrachtung des ausgesprochenen Wortes. Hier ist nun Haydn groß, groß in der Auffassung und Hingabe an die letzten Worte Christi am Kreuze, groß in der Meisterschaft der Führung des Chorsatzes in den einzelnen

Stimmen und der selbständigen Führung des Orchesters zu den Singstimmen. Wie herrlich ist die 3. Nummer über das Wort Jesu: „Fran, siehe hier deinen Sohn und du siehe hier deine Mutter“, und die 5. Nummer: „Ach mich dürstet“. Es würde mich zu weit führen, in die einzelnen Schönheiten dieses Werkes einzugehen. Ich stehe nicht an, dieses Werk Haydns als eines seiner bedeutendsten anzusehen. Es war nicht zu wundern, daß der Pensionatschor, 80 Stimmen, der von jeher so Vorzügliches leistet in der Vorführung wahrhaft kirchlicher, ernster Kirchenmusik, auch diese sehr schwierigen Partien mit einer Leichtigkeit und Sicherheit vortrug, die jeden Zuhörer in Verwunderung setzte. Nur hätte ich gewünscht, daß das Tempo etwas langsamer genommen worden wäre und die *pp* schwächer. Aber dazu gehört Charfreitagstimmung und woher soll eine so muntere Sängerschar dieselbe am Fastnachtssonntag nehmen! Die Orchesterbegleitung war diskret und sauber. — Den Schluß des Konzertes bildete der großartige Schlußchor des Frühlings aus dem Oratorium „Die Jahreszeiten“ von Haydn. Mit wichtigen Akkorden beginnt der Chor: „Ewiger, mächtiger, gütiger, Gott“, dem ein liebliches Solotertzet folgt. Und nun beginnt die meisterhaft aufgebaute Fuge mit dem kräftig, breit angelegten Thema, das an Händel erinnert; Stimme für Stimme nimmt der Gedanke auf und preist in immerfort steigendem Jubel den Schöpfer mit den Worten „Ehre, Lob und Preis sei dir, ewiger, mächtiger Gott“. Das war nun ein brillanter Schluß für das Konzert, von mächtiger Wirkung, der jeden Zuhörer begeisterte. Reicher Applaus lohnte den Dirigenten, die Sängerschar und das Orchester. Es waren 120 Mitwirkende im Chor und Orchester.

Unter dem zahlreichen, feinen Publikum, das in den Fastnachtstagen immer sehr zahlreich zum Besuche ihrer Söhne herbeiströmte, sahen wir auch Seine Kaiserliche Hoheit Erzhzog Salvator und dessen erlauchte Gemahlin mit zwei Prinzessinnen und zwei Prinzen, sowie Seine Bischöf. Gnaden, Weibbischof Dr. Joseph Egger.

Feldkirch (Vorarlberg).

Wunibald Briem.

### Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ☉ **Düsseldorf.** In dem Jubeljahre des Heiligen Vaters komponierte **Joh. Plag** eine *Missa festiva* für vierstimmigen Männerchor mit obligater Orgelbegleitung, die durch Msgr. de Waal in Rom dem Heiligen Vater überreicht wurde, mit der Bitte, die Widmung gnädigst annehmen zu wollen. Vor einigen Tagen erhielt der Komponist ein eigenhändiges Schreiben des Heiligen Vaters, folgenden Inhalts: „*Dilecto filio Joanni Plag ob praeclarum opus Missae festivae religiose musicae numeris aptatae Nobis dicatum gratulantis, grati et benevolentis animi testem, apostolicam Benedictionem amantissime in Domino impertimus.*“

*Ex aedibus Vaticanis, die 6 Aprilis 1909.*

*Pius, P. P. X.*

(Herzlichen Glückwunsch! F. X. H.)

2. = *Corrigenda* in *Musica sacra* Nr. 3: Seite 35, Zeile 7, „*contine*“ statt „*continée*“; Zeile 12, letztes Wort „*ihn*“ statt „*sie*“; Zeile 14 „*in dem*“ als ein Wort; Zeile 31 „*welche die St. Galler*“, statt „*den die*“; Zeile 40 „*rythm*“ (französisch) statt „*rhythme*“.

*Corrigenda* in *Musica sacra* Nr. 4: Seite 42, Zeile 39, „*rezitativisch*“ (statt „*rezitatorisch*“); Seite 42, Zeile 6 von unten, „*nicht*“ gehört zur folgenden Zeile und ist dort vor das erste Wort („*enthalten*“) zu setzen; Seite 43, Zeile 13 von unten, „*seinen fortwährenden*“ (statt „*einen*“); Seite 44, Zeile 4, „*Einzelzeiten*“ (statt „*Einzelheiten*“); Seite 45, letzte Zeile des Haupttextes, „*äußerlichen*“; Seite 46, Zeile 6 (des Haupttextes) von unten „*Verharren*“, statt „*Verlassen*“. L. Bonvin, S. J.

3. **Inhaltsübersicht von Nr. 4 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Jahresberichte der Diözesan-Cäcilienvereine Passau und Regensburg; Charwochenprogramm des Regensburger Domchores; Aufführungen der katholischen Kirchenchöre an der Lazaristen-, K. K. Universitäts- und italienischen Kirche in Wien, nebst Charwochenprogramm derselben; Charwochenprogramm der Propstei-Stadtpfarrkirche St. Jakob in Innsbruck; XII. Kirchengesangsproduktion des Cäcilienvereins des Kantons Luzern in Großwangen; „*Eingesandt*“ aus der Diözese Chur. — Ein Dekret der Ritenkongregation über einige Orchesterinstrumente in der Kirchenmusik. Von P. L. Bonvin, S. J. — Vierteljahresrundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Jak. Obrechts Werke; G. F. Händels, J. Haydns, L. Spohrs Werke; Amsterdam; Wurzel deutschen Volksgesanges. — Inhaltsübersicht von Nr. 4 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 4, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 103—200, Nr. 3680a—3693.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.

**Nebst Anzeigenblatt.**

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementspreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 5 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: Kunstfragen; P. Alfons Braun, S. J.; Ludw. Ebner; Michael Haller (5); W. Hahn; Friedrich Koenen; F. X. Mayer; Ign. Mitterer; Joh. Ge. Meurer; Franz Nokes; Johann Plag; Jos. Schöffel; August und Georg Schmidlin; Julio Valdés; Fr. Witt; Gg. Zoller. — *Liturgica:* Litanei zu Ehren des heiligen Joseph. — Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau. — Aus fernen Ländern. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Aufführung von E. Tuels „Fransiskus“ in Gleiwitz; Noch ein Jubiläum; R. Illes Akkordeur „Praktikus“; Passau. — Inhaltsübersicht von Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 6 und Musikbeilage 1 bis 8, bestehend aus der *Missa XI* von Bruno Stein, Op. 48.

## Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Unter dem Titel „Kunstfragen“ erschien in der „Augsburger Postzeitung“ vom 19. Mai d. J. ein Artikel von H. Buchner, den die Redaktion der *Musica sacra* als passende Einleitung zu den Referaten über Kirchenmusik mit einigen Auslassungen abdrucken läßt.<sup>1)</sup> Wenn auch diese Worte mit besonderem Hinblick auf die moderne Kunst in Plastik und Malerei gesprochen worden sind, so können sie doch auch für die Kirchenmusik als Kriterien gelten, denn die Malerei entnimmt das Wort „Ton“ der Musik, die Musik aber das Wort „Farbe“ der Malerei. Für die Kirchenmusik fällt noch ein neues Moment in die Wagschale — der liturgische Text, sowie der Umstand, daß auch bei guter „Zeichnung“ von seite des Komponisten durch den Vortrag der Ausführenden auch die „Farbe“ geschaffen werden muß.

<sup>1)</sup> „Die Kunst soll nicht bloß für die Reichen, sie soll für alle da sein.“ — „Die Farbe allein tut es nicht, soll ein Bild nicht aus lauter Farbflecken bestehen.“ — „Sogenannte Kunstwerke sind oft weiter nichts als Farbklexe.“ — „Jetzt sagt man, daß die Farbe allein das Richtige sei. Ich sage: Farbe und Zeichnung vereint, das ist das Richtige!“

Das sind richtige Worte zur richtigen Zeit und von der richtigen Persönlichkeit. Mancher wird dem Prinzen Ludwig die Berechtigung, vor der Öffentlichkeit über große Kunstfragen sich autoritativ zu äußern, aus dem Grund absprechen wollen, weil der Prinz trotz seines hohen Kunstsinnes eben doch ein Laie, d. h. kein Angehöriger der berufsmäßigen Kunstkritik oder Kunstpädagogik oder ausübender Künstler sei. Sehr mit Unrecht. Die Kunstkritik ist ebensowenig ein Monopol der zünftigen Kunstrichter, als sie ein Vorrecht der ausübenden Künstler ist. Herder hat hierüber geschrieben: „Der erste Kunstrichter war nichts mehr als ein Leser von Empfindung und Geschmack. Er weidete sich an den Schönheiten und den Erfindungen seiner Vorgänger, den Bienen ähnlich, die den Saft und das Blut der Blumen trinken, ohne doch wie die Raupen und Heuschrecken, kunstrichterliche Gerippe der Pflanzen zurückzulassen. Er war jenem unbeschuldigten Paar gleich, dem sich im Garten des Vergnügens jede Frucht des Schönen und Guten darbot, ehe es vom philosophischen Erkenntnisbaum genascht hatte. Es hat in der Literatur auch ein Alter gegeben, da die Weisheit noch nicht System, die Erfahrungen noch nicht Versuche waren; statt zu lernen, was andere gedacht, erhob man sich selbst zum Denken. Vielleicht verdient dies auch den Namen eines goldenen Zeitalters“ . . .

Was Herder hier mit spezieller Beziehung auf die Literaturkritik sagt, gilt von der Kunstkritik ganz allgemein. Und solange die bildenden Künste die Aufgabe haben, die Natur in ästhetischer Verfeinerung darzustellen, halten wir es mit Hans Sachs im ersten Akt von Wagners „Meistersingern“:

„Ob ihr der Natur  
Noch seid auf rechter Spur,  
Das sagt euch nur,  
Wer nichts weiß von der Tabulatur!“

Die Herz Jesu-Litanei<sup>1)</sup> von **P. Alfons Braun**, S. J. ist für gemischten Chor mit Orgelbegleitung abwechslungsreich, jedoch einfach komponiert. Die Versikel 4—7 werden vom Sopran mit Alt ad lib., 8—10 vom Alt, 19—23 vom Sopran, 24—29 vom Tenor, 30—33 vom Baß. 34—40 vom Sopran mit Alt ad lib. als Soli deklamiert, der Chor antwortet unisono mit Orgelbegleitung oder vierstimmig ohne Orgel, so daß eigentlich die ganze Litanei auch von schwächeren Chören einstimmig vorgetragen werden kann. Das bekannte *Cor Jesu Sacratissimum* (nach der stillen Messe) ist als Altsolo mit Orgel und dem vierstimmigen *Miserere nobis* ohne Orgel als Anhang beigegeben.

Von **L. Ebners** Op. 45, Cäcilienmesse für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2247) ist eine zweite Auflage erschienen.<sup>2)</sup>

Von **Mich. Hallers** Werken hat Op. 6a, die *Missa Assumpta est Maria* für 4 Männerstimmen mit Orgel- oder Posaunenbegleitung, die 5. Auflage erlebt.<sup>3)</sup> Sie steht im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 309.

— — Zu seinem Opus 9 (*Missa V*) zweistimmiges Requiem mit Orgelbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 372) schrieb er als erstes Supplement das Responsorium *Libera* in gleicher Besetzung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2609), von dem eine 3. Auflage erschienen ist, und fügte nun als zweites Supplement die vollständige Sequenz *Dies irae*<sup>4)</sup> in gleichem Stile als willkommene Gabe an.

— — Von dessen Op. 50 *Cantiones variae de Ss. Sacramento*<sup>5)</sup> für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung wurde die 9. Auflage notwendig (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 1438).

— — Die Herz Jesu-Litanei für 2 gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung, Op. 77 (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2419), liegt bereits in 2. Ausgabe vor.<sup>6)</sup>

Gerade die scheinbar berufensten Kunstkritiker, nämlich die produzierenden Künstler selbst, haben am meisten Tendenz in ihrem Urteil, entbehren am meisten der objektiven Betrachtungsweise und huldigen dem leidenschaftlichsten Subjektivismus. Da gibt es Architekten, welche die Gotik in Grund und Boden verdammen, Maler, welche für die Piloty-Schule nur das geringschätzigste Nasenrumpfen haben, Komponisten, denen die Musik eines Lortzing oder eines Rossini ein Greuel ist. Richard Wagner war bekanntlich herzlich schlecht auf Brahms zu sprechen! Das kommt davon, weil jeder bedeutende Künstler — und nur von diesen ist die Rede — ein einseitiger Spezialist seiner Kunstrichtung und ein Fanatiker seiner Kunstideen ist. Je stärker seine eigenen Kunstideen, desto geringer die Gerechtigkeit, die er fremden Kunstideen angedeihen lassen kann, desto leidenschaftlicher sein Subjektivismus! Gerade die größten Künstler haben ihren Ideenkreis und ihren Stil für unübertreffbar, ja für unnachahmlich gehalten und haben die Überzeugung gehabt, daß die dennoch riskierte Nachahmung ähnliches Unheil bringt wie die Enthüllung des verschleierte[n] Bildes von Sais! Michelangelo z. B. hat von sich gesagt: „Mein Stil ist berufen, Narren zu züchten.“ In der Tat, was unter den Meisterhänden dieses Renaissance-Genies zum unsterblichen Kunstwerk geworden ist, das ist unter den Stümperhänden seiner nachahmenden Epigonen zum lächerlichen Machwerk geworden. Überhaupt ist es ein eigenes Ding, wie die genialen Säkularmenschen, von Michelangelo bis zu Richard Wagner, unbewußt und ungewollt zu einer Schädigung der Kunst beigetragen haben, indem sie einen Kometenschweif kraftloser Epigonen nach sich zogen, die durch ihre unvermögende Nachahmung den Stil ihrer Vorbilder zum guten Teil diskreditierten. Die Sünden der Nachwagnerianer haben der musikdramatischen Kunst im allgemeinen und der Kunst Wagners im besonderen mehr geschadet, als sich der Bayreuther Meister je träumen lassen konnte!

Der scheinbar am meisten berufene Kunstkritiker, der produktive Künstler, ist also in Wahrheit der am wenigsten berufene. Gibt es denn überhaupt einen speziellen „Beruf zur Kunstkritik“? Die Kunstkritik als Beruf, ja! Aber einen speziellen „Beruf zur Kunstkritik“ im Sinne eines angeborenen oder immanenten Talents, so wie es einen Beruf zur Malerei, Musik usw. gibt, wird man kaum behaupten können. So bleibt es dabei, daß auch der „Laie“ seine Kunstkritik üben darf, vorausgesetzt, daß er die Kunstdinge mit den Augen des interessierten Idealisten und nicht mit den Brillen des interessierten Philisters sieht.

<sup>1)</sup> *Litaniae de Ss. Cordis Jesu* Choro unisono cum invocationibus 4 vocum inaequalium ad libitum accommodatae. Accedit Cantus *Cor Jesu Sacratissimum*. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 80 S., 4 Stimmen à 5 S.

<sup>2)</sup> Regensburg, Engen Feuchtinger. Partitur 1 M 20 S., 2 Stimmen à 30 S.

<sup>3)</sup> Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 M 80 S., 4 Stimmen à 15 S., Instrumentalstimmen 50 S.

<sup>4)</sup> *Sequentia „Dies irae, dies illa“* ad duas voces aequales cum Organo. Supplementum II ad „*Missa quintam*“ (Op. 9). Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 60 S., 2 Stimmen à 15 S.

<sup>5)</sup> 1. *Adoremus in aeternum et Psalmus 116*; 2. *Psalm 116: Laudate Dominum*; 3. *Panis Angelicus*; 4. *O salutaris hostia*; 5. *O sacrum convivium*; 6. *Ave verum corpus*; 7. *Sacris solemniis*; 8. *Verbum supernum*; 9. *Adoro te devote*; 10. *O esca viatorum*; 11. und 12. *Pange lingua*. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 M 40 S., 2 Stimmen à 30 S.

<sup>6)</sup> *Litaniae de Sacro Cordis Jesu* ad II voces aequales Organo comitante. Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 M 40 S., 2 Stimmen à 40 S.

Eine neue Messe von **Michael Haller**<sup>1)</sup> ist für die Freunde klassischer Vokal-Kirchenmusik immer ein frohes Ereignis, besonders wenn die liturgischen Meßtexte über eine bereits bestehende Komposition und deren Motive aufgebaut sind, wie bei vorliegender Arbeit. Auf dem Titel ist leider nicht erwähnt, daß dieser sechsstimmigen Messe, welche ähnlich der *Missa Papae Marcelli* Palestrinas vier Männerstimmen als satten Untergrund, sowie einen Sopran und Alt ausweist, das sechsstimmige Offertorium *Ave Maria* mit dem österlichen *Alleluja* beigegeben ist; die Hauptmotive der Messe sind dieser Komposition entnommen und, besonders in *Gloria* und *Credo* weiter durchgeführt. Den Einzelstimmen ist in dieser Festmesse, welche dem gegenwärtigen Oberhirten der Diözese Regensburg Antonius von Henle gewidmet ist, ein größerer Tonumfang zugeteilt, als man in den Hallerschen Werken gewohnt ist. Sopran und I. Tenor (letzterer im modernen Sinne verstanden) haben das hohe *g* an hervorragenden Stellen mit Leichtigkeit zu nehmen. Übrigens kann das Werk ohne Schädigung der Wirkung auch in *Des-* statt *D-*) dur zur Aufführung kommen. Ein *Benedictus* bis *Hosanna* ist vierstimmig, ein zweites fünfstimmig nach Auswahl komponiert. Die überaus wohlklingende Festmesse, deren Textunterlage mustergültig, deren „Zeichnung und Farbe“ klassisch durchgeführt ist, wurde mit Taktangaben und dynamischen Anweisungen genügend, jedoch nicht pedantisch ausgestattet; dem fühlenden Dirigenten bleibt noch Spielraum genug, um seinen Chor und die Zuhörer zur Begeisterung fortzureißen und dieselben bis zum letzten Ton zu fesseln. Ist es Zufall oder Absicht, daß der Kanonikus an der Stiftskirche „Unserer lieben Frau“ das Op. 100 (vergl. *Musica sacra* S. 20) als Lauretanische Litanei und Op. 101 als Messe der Mutter Gottes geweiht hat! Möge es ihm gestattet sein, das zweite Hundert seiner Kirche geweihten Werke nach den hinlänglich bekannten und bewährten Grundsätzen unseren katholischen Kirchenchören darzubieten!

Die 3. Messe von **W. Hohn**<sup>2)</sup> soll, wie der Autor im Vorwort bemerkt, der Einführung in die Kompositionen der Alten dienen. Sie ist für Alt, Tenor, Bariton und Baß geschrieben, kann aber, in *h* oder *c* intoniert, bequem von Sopran, Alt, Tenor und Baß vorgetragen werden. Den Stimmen sind nach melodischer und rhythmischer Seite keinerlei Schwierigkeiten zugemutet. Die Verwendung der höheren musikalischen Formen ist eine sehr glückliche. Auf dem Titel jedoch mußte unbedingt bemerkt werden, daß ein *Credo* nicht komponiert worden ist.

Von der leicht ausführbaren Lauretanischen Litanei für vierstimmigen Männerchor, Op. 25a<sup>3)</sup> von **Friedrich Koenen** (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 669) ist eine 3., nach dem offiziellen Text bearbeitete Auflage erschienen. Es sei bemerkt, daß auf je drei Versikel ein *Ora pro nobis* folgt.

Vom *Stabat Mater*<sup>4)</sup> für fünfstimmigen gemischten Chor komponiert von **F. X. Mayer**, fällt es dem Referenten schwer, ein verwerfendes Urteil zu fällen; dasselbe ist gut gemeint, aber musikalisch schlecht geraten. Es will polyphon sein, läßt Sopran und Alt manchmal sich kreuzen, auch Tenor und Baß, den Zweck jedoch sieht man nicht ein. Rhythmisch wird der Eindruck verdorben durch die vom ersten bis zum letzten Takt schwerfällig und schleppend festgehaltenen und gebalkten Viertelerverbindungen wie z. B.

bene-		In diesem lavaartigen Zustande wälzt sich der ganze liturgische Text bald in allen, bald

<sup>1)</sup> *Missa Ave Maria* VI vocum (Cantus, Altus et 4 voc. viril.). Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 *M* 70 *S*, 6 Stimmen à 25 *S*.

<sup>2)</sup> Op. 7. *Missa tertia in honorem B. M. V. ad quatuor voces inaequales*. Montabaur, Wilhelm Kalb. 1909. Partitur 1 *M* 60 *S*, 4 Stimmen à 25 *S*.

<sup>3)</sup> Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 80 *S*, 4 Stimmen à 10 *S*.

<sup>4)</sup> München, Regensburg, Leipzig, Jos. Aibls Sortiment. Preis unbekannt.

in einigen Stimmen fortgesetzt dahin. Störende Druckfehler und fehlende Trennungsstriche wollen wir übergehen. Das Ineinanderschieben des Textes hindert sehr oft die Verständlichkeit desselben. Es fehlt hier an der „Zeichnung“; „Farben“ sind durch Soli und alle Grade von *pp* bis *ff* eingeschrieben, man weiß aber nicht, warum? Durch solche Dinge wird die harmonisch arme, wenn auch fünfstimmige Komposition ungewöhnlich schwer und bleibt schwerfällig; unter eine historische Stilperiode läßt sie sich nicht einreihen.

Von **Johannes Georg Meurer** liegt eine leichte Messe für eine Singstimme (Umfang  $d^1$ — $d^2$ ) mit Orgelbegleitung vor.<sup>1)</sup> Sie ist würdig, leicht, auch in der Orgelbegleitung, und trägt auch den einfachsten Verhältnissen Rechnung.

Zu **Ignaz Mitterers** Op. 150, Festmesse zu Ehren der heiligen Dreieinigkeit, für Chor, Soli und Orchester, welche im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 3586 mit Referaten von Dr. J. N. Ahle, Anton Seydler und Jakob Quadflieg Aufnahme gefunden hat, ist beim gleichen Verleger<sup>2)</sup> eine von **Christoph Lorenz Kagerer** bearbeitete Orgelstimme erschienen, welche hauptsächlich als Ersatz der Blasinstrumente, d. i. als Füllstimme zum Streichorchester, dienen soll. Sie ermöglicht jedoch auch eine Aufführung des monumentalen Werkes mit Gesang und Orgel allein, wenn die kleinen mit Str. vorgezeichneten Noten wenigstens teilweise von der Orgel mitgespielt werden.

Die Messe Op. 50 von **Fr. Nekes** für vier Männerstimmen strengen Stiles, gewandt und fließend ausgearbeitet, musterhaft in der Textunterlage und Deklamation soll allen Chören, welche eine selbständige Schulung der Einzelstimmen anstreben oder bereits erreicht haben, aufs wärmste empfohlen sein. „Zeichnung und Farbe“ weisen ihr den Platz unter den kirchlichen Kunstwerken an. *Vivat sequens*.<sup>3)</sup>

Die Festmesse Op. 56 von **Joh. Plag**, zu welcher der Komponist vom Heiligen Vater Pius X. die in *Musica sacra* Seite 64 abgedruckte Zuschrift erhielt, ist wirklich ein bedeutendes, durch die selbständige Orgelbegleitung in seiner Wirkung gehobenes, modernes Werk, zu dessen Durchführung ein entsprechend gut besetzter Männerchor notwendig ist. Das *Et incarnatus est* hätte Referent geschlossener, gleichzeitiger gewünscht. Die Modulationen werden durch Vermittlung der Orgel erleichtert. Störende Chromatik in den Singstimmen ist glücklich vermieden.<sup>4)</sup>

Op. 9 von **Joseph Schiffels**, 2. leichte Messe (ohne *Credo*) für vierstimmigen Männerchor, ist in 2. Auflage erschienen. Im Cäcilienvereins-Katalog steht diese Messe unter Nr. 1704.<sup>5)</sup>

*Jubilemus Deo*. Sammlung von 60 Motetten für 1 Knabenstimme und 2—4 Männerstimmen, herausgegeben von **Aug. und Georg Schmidlin**.<sup>6)</sup> Ein alphabetisches Register orientiert über den reichen Inhalt dieser für kleinere Chöre berechneten Sammlung, in welcher der größte Teil lateinische, oft benötigte Kompositionen für eine Knabenstimme und 2 oder 3 Männerstimmen enthält. Mit deutschen Texten befinden sich 7 Nummern in der Sammlung. Außer den beiden Herausgebern (August in Straßburg und Georg in Colmar) sind noch die Namen: H. Wiltberger, F. Schaller, Witt, Ch. Hamm, Nikel, Casciolini, J. Schweitzer, C. Ett, M. J. Erb u. a. vertreten. Ein Vorwort orientiert über

<sup>1)</sup> Op. 61. *Missa „Regina Angelorum“*. Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$ , Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ .

<sup>2)</sup> Innsbruck, Johann Groß (S. A. Reiß). Preis 2  $\mathcal{M}$ .

<sup>3)</sup> *Missa quarti Toni ad quatuor voces aequales*. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  80  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ .

<sup>4)</sup> *Sermo. Domino Nostro Pio Papae X. Jubilaemum Sacerdotale Celebranti dedicat Autor*. Op. 56. *Missa festiva* für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung der Orgel. Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 2  $\mathcal{M}$  40  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 20  $\mathcal{S}$ .

<sup>5)</sup> Regensburg, Eugen Feuchtinger. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 25  $\mathcal{S}$ .

<sup>6)</sup> Straßburg, F. X. Le Roux & Co. 1909. Partitur 2  $\mathcal{M}$ , 3 Stimmenhefte (Cantus, Tenor, Bariton, Baß) à 50  $\mathcal{S}$ . Inhalt: Teil I (Nr. 1—20): Eucharistische Gesänge. Teil II (Nr. 21—40): Gesänge für die Feste des Kirchenjahres. Teil III (Nr. 41—60): Allgemein verwendbare Gesänge verschiedenen Inhalts.

Zweck und Aufgabe der Sammlung, in der natürlich nicht alles gleichwertig, nichts aber unwürdig ist. Sehr bedenklich scheint dem Referenten Nr. 32, *Terra tremuit*.

Von einem jungen, spanischen Priester, **Julio Valdés**, wurden zwei kleine Kompositionen eingesendet, welche großen Ernst, tüchtiges Können und guten Geschmack kundgeben.<sup>1)</sup> Op. 6, *Salve Regina* für zwei Männerstimmen, wendet Motive aus der bekannten dorischen Choralmelodie an, führt die 2 Stimmen unter durchaus selbständiger Orgelbegleitung imitierend durch und meidet jede gewöhnliche oder verbrauchte Melodie- und Akkordbildung, ohne bizarr zu werden. — Op. 7, ein Lobpreis des Herzens Jesu, ist besonders innig in der Imitation und führt die drei Stimmen (C., T., B.) deklamatorisch in schönen Linien fort. Auch hier ist die Orgelbegleitung nicht etwa ausfüllend, sondern von großer und ungewohnter Selbständigkeit.

Von den Kompositionen **Fr. Witts** liegen in Neuauflagen vor: Das *Te Deum* für gemischten Chor mit Orgelbegleitung, Op. 10a, in 6. Auflage (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 694).<sup>2)</sup> Und die Litanei vom heiligsten Namen Jesu für zwei gleiche oder vier gemischte Stimmen, Op. 13b, in 3. Auflage<sup>3)</sup> (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 562).

Die *Missa pro defunctis* für zwei gleiche Stimmen (Sopran oder Tenor, Alt oder Baß) mit Orgelbegleitung von **Georg Zoller** (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2469) (ohne *Dies irae*, aber mit Responsorium *Libera*) erschien in 3. Auflage.<sup>4)</sup> F. X. H.

## Liturgica.

### Die Litanei zu Ehren des heiligen Joseph.

Der neue Kardinal-Präfekt der Ritenkongregation, Se. Eminenz Franz Seraph Martinelli, hat im Auftrage Sr. Heiligkeit Papst Pius X. unter dem 18. März d. J. ein Dekret erlassen, in welcher nachfolgender lateinischer Text einer Litanei zu Ehren des heiligen Joseph, des Gemahles der seligsten Jungfrau Maria, für die ganze Kirche approbiert wird.

Auf Bitten und Drängen mehrerer Bischöfe und Ordensvorstände, besonders des Generalabtes der reformierten Zisterzienser will Se. Heiligkeit die Andacht zum Nährvater der heiligen Familie von Nazareth durch diese Litanei fördern und verleiht einen Ablass von 300 Tagen, einmal im Tage zu gewinnen, allen Christen, welche dieselbe beten oder singen; der Ablass kann auch den armen Seelen im Fegfeuer zugewendet werden.

Da voraussichtlich diese kürzeste aller kirchlich approbierten Litaneien (Allerheiligen, Lanreitanische, Namen Jesu- und Herz Jesu-) für viele unserer Kirchenkomponisten Anregung geben wird, den lateinischen Text in Musik zu setzen, so lassen wir denselben abdrucken und fügen zum allgemeinen Verständnis die vom Bischöf. Ordinariate Regensburg approbierte deutsche Übersetzung bei.

Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.  
Christe audi nos.  
Christe exaudi nos.  
Pater de caelis Deus, miserere nobis.  
Fili Redemptor mundi Deus, miserere nobis.  
Spiritus Sancte Deus, miserere nobis.  
Sancta Trinitas unus Deus, miserere nobis.

Sancta Maria,<sup>5)</sup>  
Sancte Joseph,  
Proles David inclyta,  
Lumen Patriarcharum,  
Dei Genitricis sponse,  
Custos pudice Virginis,  
Filii Dei nutritie,

Herr, erbarme dich unser.  
Christe, erbarme dich unser.  
Herr, erbarme dich unser.  
Christe, höre uns.  
Christe, erhöre uns.  
Gott Vater vom Himmel, erbarme dich unser.  
Gott Sohn, Erlöser der Welt, erbarme dich unser.  
Gott, Heiliger Geist, erbarme dich unser.  
Heilige Dreifaltigkeit, ein einziger Gott, erbarme dich unser.  
Heilige Maria,<sup>6)</sup>  
Heiliger Joseph,  
Du erlauchter Sprosse Davids,  
Du Leuchte unter den Patriarchen,  
Du Bräutigam der Gottesmutter,  
Du Beschützer der reinsten Jungfrau,  
Du Nährvater des Sohnes Gottes,

<sup>1)</sup> Op. 6. *Salve Regina* ad duas voces viriles cum Organo. Preis 90 cent. Op. 7. *Ave, admirabile Cor Jesu* ad tres voces inaequales organo comitante. Preis 1 Fr. 15 cent. Beide Paris, Bureau d'Edition de la „Schola Cantorum“. Rue Saint-Jacques, 261.

<sup>2)</sup> Regensburg, Friedrich Pustet. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 10  $\mathcal{S}$ , Instrumentalstimmen 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ .

<sup>3)</sup> Ebenda. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , 4 Stimmen à 10  $\mathcal{S}$ .

<sup>4)</sup> Ebenda. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , 2 Stimmen à 10  $\mathcal{S}$ .

<sup>5)</sup> Ora pro nobis. <sup>6)</sup> Bitt für uns.



Christi defensor sédula,<sup>1)</sup>  
 Almæ Familiæ præses,  
 Joseph justissime,  
 Joseph castissime,  
 Joseph prudentissime,  
 Joseph fortissime,  
 Joseph obedientissime,  
 Joseph fidelissime,  
 Spéculum paciéntiæ,  
 Amátor paupertatis,  
 Exémpplar opificum,  
 Domésticæ vitæ decus,  
 Custos virginum,  
 Familiárum columen,  
 Solátium miserórum,  
 Spes ægrotántium,  
 Patrónæ moriéntium,  
 Terror dæmonum,  
 Protéctor sanctæ Ecclésiæ,

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi, parce nobis Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi, exaudi nos Domine.

Agnus Dei, qui tollis peccáta mundi, miserere nobis.

Ÿ. Constituit eum Dóminum domus suæ.

Ŗ. Et principem omnis possessiónis suæ.

Oremus:

Deus, qui ineffabili providéntia beátum Joseph sanctissimæ Genitricis tuæ sponsum eligere dignátus es: præsta, quæsumus; ut quem protectórem venerámur in terris, intercessórem habére mereámur in cælis: Qui vivis et regnas in sæcula sæculórum.

Ŗ. Amen.

Du sorgsamer Beschirmer Christi,<sup>2)</sup>  
 Du Haupt der heiligen Familie,  
 Joseph, du gerechter Mann,  
 Joseph, strahlend im Glanze der Keuschheit,  
 Joseph, du Muster der Klugheit,  
 Joseph, du starker Held,  
 Joseph, du Beispiel des Gehorsams,  
 Joseph, du Vorbild der Treue,  
 Du Spiegel der Geduld,  
 Du Freund der Armut.  
 Du Vorbild der Arbeiter,  
 Du Zierde des häuslichen Lebens,  
 Du Beschützer der Jungfrauen,  
 Du Stütze der Familien,  
 Du Trost der Leidenden.  
 Du Hoffnung der Kranken,  
 Du Patron der Sterbenden,  
 Du Schrecken der bösen Geister,  
 Du Schutzherr der heiligen Kirche,

O du Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt, verschone uns, o Herr.

O du Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erhöre uns, o Herr.

O du Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt, erbarme dich unser.

Ÿ. Er machte ihn zum Herrn seines Hauses.

Ŗ. Und zum Beherrscher seines ganzen Besitzes.

Lasset uns beten:

O Gott, du hast den hl. Joseph in deiner unaussprechlichen Vorsehung huldvoll zum Bräutigam deiner heiligsten Gebärerin erwählt: wir bitten dich um die Gnade, daß wir ihn im Himmel als Fürsprecher zu haben verdienen, da wir ihn auf Erden als Beschützer verehren. Der du lebst und regierst von Ewigkeit zu Ewigkeit. Ŗ. Amen.

## Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau.

### I. Lage und Bedeutung der gewählten Feststadt.

Würde der von Inn und Donau bis zur Mündung des ersteren in letztere eingeschlossene schmale Landstreifen, wie ihn die unvergleichlich schöne Stadt Passau darstellt, eine Ausdehnung der Stadt ermöglichen, so wäre Passau wohl längst schon, was Größe und Bevölkerungsziffer anlangt, unter die ersten Städte Bayerns eingereicht. Passau wäre längst in viel erhöhterem Maße das Ziel des Fremdenverkehrs und wohl kaum eine Vereinigung, sie möge heißen, wie sie wolle, würde bestehen, welche nicht schon einmal in Passau getagt hätte. Kein Wunder ist es darum, daß in den letzteren Jahren die schöne Dreiflüssestadt hauptsächlich als Tagesort von kleinen Kongressen, Vereinen usw. gewählt worden ist, wenn die Aussicht bestand, die Besucher in der Stadt unterzubringen. Denn es ist eine unbestrittene Tatsache, daß bei derartigen Tagungen der Besuch in Passau stets ein verhältnismäßig großer, die Beteiligung der Mitglieder eine starke ist, weil neben der Dokumentierung der Zugehörigkeit zur Tagung auch der Wunsch mitspricht, die vielgerühmten landschaftlichen Schönheiten der alten niederbayerischen Bischofsstadt zu besuchen. Für dieses Jahr wird Passau auch die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins beherbergen und heute schon können wir allen Freunden der Sache des Cäcilienvereins hohen Genuß versprechen bei ihrem Besuche in Passau in den ersten Augusttagen. Ist es doch altherwürdiger Boden, den unsere Freunde betreten werden, reich an historischen Erinnerungen und bedeutungsvoll für die musikgeschichtliche Entwicklung.

<sup>1)</sup> Ora pro nobis.

<sup>2)</sup> Bitt für uns.

Da wo die drei Flüsse, Donau, Inn und Ilz zusammenströmen, entstand schon zu Römerzeiten die *Castra Batava* — gegenüber dem *Bojodurum*, welches die Bojer etwa um das Jahr 100 an Stelle der jetzigen Inustadt bauten. Noch heute sind die Reste der Römerwehr westlich vom Domplatz zu sehen. Um das Jahr 700 wurde Passau Sitz der Bayernherzöge, erlebte eine zweimalige fast vollständige Zerstörung, blühte aber immer wieder von neuem mächtig auf, gefördert durch die Regierung der Bischöfe, welche in dem reichsunmittelbaren Fürstbistum Passau über ausgedehnte Ländereien bis zum Jahre 1803 geboten. Das ganze Donaugebiet von Niederalteich bis zur Enns, im 9. Jahrhundert sogar bis zur Raab, war der Herrschaft der Passauer Bischöfe unterworfen. Schwere Kämpfe hat die Stadt gesehen, Kämpfe der Bürgerschaft gegen die manchmal drückende Herrschaft der geistlichen Machthaber, wie sie damals die Herrschaft ausübten, Kämpfe auch gegen äußere Feinde. Die Stadt Passau ist darum reich an historischen Erinnerungszeichen. Auf dem Domplatz, am Gebäude der alten Hauptpost, zeigt eine Tafel das Haus an, in dem 1552 zwischen Kaiser Karl V. und dem Kurfürst Moritz von Sachsen der berühmte Passauer Vertrag abgeschlossen wurde. 1803 wurde die Stadt durch den Reichsdeputations-Hauptausschuß säkularisiert, wodurch das Stadtgebiet und die Veste Oberhaus an Bayern kam, bis 1805 das ganze Passauer Gebiet, nämlich 990 qkm mit 52000 Einwohnern und 430000 Gulden reinen Einkünften ebenfalls zu Bayern geschlagen wurde. So schreibt Passaus Stadtchronist Erhard.

Dieser kleine Rückblick in längst vergangene Zeiten legt Zeugnis ab von der ereignisreichen Vergangenheit, auf welche Passau zurückschaut. Ehrwürdiges Alter erfüllt uns stets mit Ehrfurcht und Bewunderung. So werden auch die Teilnehmer an der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins mit doppeltem Interesse zur Stadt Passau eilen, um jene Stätten zu sehen, welchen die Erinnerung in der Geschichte einen Platz angewiesen hat. Heute ist Passau eine unmittelbare Stadt mit etwas über 20000 Einwohnern. Schon von weiter Ferne grüßt der Dom den Ankömmling mit seinen gewaltigen Türmen, welche im Jahre 1898 durch Heinrich von Schmidt ausgebaut worden sind. Der Domhof mit seinen zahlreichen Grabmälern und Epitaphien und seinen vier Kapellen, der Dom selbst, der als eines der schönsten bayerischen Gotteshäuser gilt und reich ist an historischen Denkmälern, sie werden in vollem Maße das Interesse der Besucher fesseln. Die Altstadt hinab führt der Weg vorbei an der bischöflichen Residenz, die 1771 vollendet wurde und die wohl eine der schönsten Bischofsresidenzen sein dürfte. Altertumsfreunde finden in ihrer Umgebung viele Reste von alten Türmen und Stadtmauern. Das Rathaus mit seinen beiden Prunksälen und dem Rathauskeller, seinen Fresken und Glasgemälden sind längst eine Sehenswürdigkeit geworden. Eine große Reihe anderer stattlicher Bauwerke lassen auch jenen auf seine Rechnung kommen, der neben der landschaftlichen Schönheit auch architektonische Genüsse sucht. Passau ist der Sitz zahlreicher Behörden und besitzt neben dem Gymnasium drei weibliche Erziehungsinstitute, von denen zwei von Englischen Fräulein geleitet werden, eine Oberrealschule und eine Präparandenschule, drei bischöfliche Seminararien, welche neben dem Bezirksamt, Rentamt, Postamt, den Wohnungen der Domherren und zwei Privathäusern den Domplatz umsäumen. Wir möchten hier an dieser Stelle schon bemerken, daß die Besucher der 19. Generalversammlung einen Führer durch die Stadt Passau an die Hand bekommen, welcher sie über alles Wissenswerte bei Besichtigung der Passauer Sehenswürdigkeiten unterrichtet.

Wollten wir das Loblied von den Naturschönheiten Passaus erschöpfend singen, müßten wir einen weit breiteren Raum in diesem Blatte nötig haben, wie wir ihn jetzt schon in Anspruch nahmen. Wenige Städte Bayerns können sich mit Passaus landschaftlicher Schönheit messen. Donau und Inn in ihrem breiten Stromlauf umrahmen ein herrliches Stadtbild, welches von den Höhen aus gesehen, jeden Beschauer entzückt. Zur linken Seite der Donau steigt in langgestrecktem Zuge der stattliche Georgsberg empor, dessen Ende die früher so drohende Veste Oberhaus, nunmehr militärische Strafgefängenanstalt krönt. Den Inn begleitet ebenfalls ein Höhenzug, der das Kapuzinerkloster Mariahilf trägt, ein reizendes Pendant zur Festung Oberhaus. Die Umgebung Passaus zeigt den Charakter des Bayrischen Waldes, sie ist stark hügelig, reich an Quellen und

Wäldern und bietet reichliche Gelegenheit zu den herrlichsten Ausflügen, die noch dazu mühelos sind. Wir erinnern nur an das unvergleichlich schöne Hals mit seiner charakteristischen Burggrüne, dem Stammsitz der alten Grafen von Hals, und der Fortsetzung des Spazierganges durch das prächtige liebliche Ilztal hinauf. Der zur Zeit der Tagung bereits im vollen Umfang aufgenommene Schiffsverkehr verleiht dem ganzen eine abwechslungsvolle Stimmung. Wer sieht diese stattlichen großen Dampfer mit ihren ungeheuer beladenen Schleppen nicht gerne ihre Wasserbahn ziehen?

Wem die Möglichkeit geboten ist, eines der Personenschiffe zu besteigen und in 3 $\frac{1}{2}$  stündlicher Fahrt durchs Donautal hinunter nach Linz zu fahren, in dem wird sich der interessante Zwiespalt erheben, ob er den walddreichen Höhenzügen des Donautals mit ihren stolz herabschauenden Burgen oder den villenumkränzten Höhen des Rheins den Vorzug geben soll. Die herrliche Fahrt durchs Donautal ist noch jedem, der sie gemacht hat, eine Erinnerung fürs Leben geblieben. Passau ist aber auch in der Lage, neben all dem Schönen und Edlen, was wir bis jetzt angedeutet haben, noch ein Schauspiel zu bieten, welches die Zuschauer nie mehr vergessen werden. Die Stadt ist berühmt geworden durch die Effekte, welche sie mit der Beleuchtung der Höhen von Oberhaus und mit der Darstellung der Beschießung der Festung erzielen kann. Den überwältigenden Eindruck, welchen eine derartige Vorführung macht und wie sie auch den Besuchern der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins geboten werden wird, haben wir schon vielfach beobachten können und nirgends anders ist ein so imponantes Schauspiel geschaut worden, wie man es von der Rathausterrasse beobachten kann, wo nebenbei Küche und Keller in ihrer vorzüglichen Güte den Besucher von vornhinein schon in die fröhlichste Stimmung setzt. Wir halten inne, das „Venedig der Donau“ noch weiter in den schillerndsten Farben zu malen. Kommt selbst und schaut, und keines unserer Worte wird Lügen gestraft werden können! Drum auf zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins nach dem schönen, alterwürdigen Passau, nach der Bischofsstadt mit ihrer ruhmreichen Vergangenheit! Das vorbereitende Komitee ist schon in voller Tätigkeit und wird den Besuchern ebenso herzliche und freundliche, wie würdige Aufnahme bereiten. Die Anmeldungen sind an den Vorsitzenden des Komitees, Herrn Domkapitular, geistlichen Rat Rosenlehner zu richten und zwar möglichst frühzeitig, spätestens bis 15. Juli. Gleichzeitig wolle auch der Beitrag für die Teilnehmerkarte eingesandt werden, welcher für jeden Festteilnehmer auf 4  $\frac{1}{2}$  festgesetzt ist. Die frühzeitige Anmeldung ist deshalb dringend wünschenswert, weil das Wohnungskomitee nach der Anmeldungsnummer seine Vorbereitungen treffen muß. Also auf fröhliches Wiedersehen in den ersten Augusttagen in Passau.

(Fortsetzung folgt.)

### Aus fernen Ländern.

Nachfolgende Originalberichte aus **Chile**, **Buitenzorg** (holländisch-indische Kolonialmission der Jesuiten) **Nordamerika** und **Rußland** glaubt die Redaktion der *Musica sacra* unter obigem Titel veröffentlichen zu sollen:

I. **Musikalische Poesie und Prosa aus Chile.** Leise zieht durch mein Gemüte, holdes Abendglockenläuten. Doch neu; das klingt wie ein Hohn auf Uhlands herrliche Frühlingspoesie, und eigentlich müßte es heißen: Fürchterlich brummt es mir im Kopfe, von der Stirne bis zum Schopfe. Oh! auf den Blocksberg mit diesem Gebämmel und Geplänkel auf unserem Kirchturm! Führen doch all die Pängelbuben zusammen in einem Feuerwagen auf den Chimborazo, dann könnte man „sei Ruah“ haben.

Zu all dem ist ein herrlicher Sommerabend in Nord-Chile. Man läutet den Angelus, eine traute Zeremonie, herübergereitet aus besserer, gläubiger Zeit. Und mir wird es trotz der süßen Himmelsbotschaft an die Schönste der Jungfrauen nicht heiter im Herzen: im Gegenteil, ein kaltes Rieseln geht mir von der Haarkrone hinunter bis in den großen Zehen. Glockenläuten ist ein Stück erhabener Kirchenmusik, herrlich, erhebend, aber nur so wie's in der Heimat erklingt: wo mit wichtig-feierlichem Schwunge sie ihr ewig trautes Lied in die Herzen singt! Hier aber, nun ja hier, da krauft so ein Bub bis oben in den Turm oder keucht ein guter Alter hinauf bis an die Eulennester: sie packen den Klöppel und bämmeln und pänkeln in einer Weise, daß die anwesenden Dohlen ohnmächtig werden. Der Takt ist nach der jeweiligen Inspiration dieser Klopfgeister verschieden. Man denke sich den Spektakel zu gegebener Stunde! Da sind im Umkreise von einer Viertelstunde ein ganzes geschlagenes Dutzend Gottestempel, die Kathedrale mit einem Pängelwerk von 6 verstimmtten Glocken, die Augustinerkirche mit wenigstens vier Klopföpfen, die Dominikaner-

kirche mit ebensoviele rasselnden Glockenrachen und einem äußerst kundigen Pängelmajor, und dazu die ganze Reihe von anderen Glocken und Glöckchen, verschieden an Stimmung und Größe, wie die sie bedienenden Klöppelgenies. Verzeihen die Leser diese „Glockensymphonie“; sie kommt aus einem Gemüte, das gerade so verstimmt ist, wie der alte Läutekessel aus der Kolonialzeit dieses Kontinentes, der vor meinem Zimmer hängt, und mir das Leben so sauer macht. Würde, ich mit größerer Worte Gewalt begabt, den Eindruck beschreiben, wie er ist, ein sicheres Schädelbrummen wäre die Folge für meine geneigten Leser! Eines kommt dieser Bämmelei gleich: das Lärmen mit den Holztrommeln in den Kanakendörfern Neu-Guineas!

Ich hatte eigentlich vor, einen kleinen musikalischen Bericht zu schreiben, um den lieben blauen Kleinen aus Regensburg (Die beiden Monatschriften! D. R.) wieder ein Lebenszeichen zu geben. Aber ich zweifle, daß ich weder Befugnis noch Berechtigung habe für solche Tat, nachdem in feierlicher Sitzung die Ältesten der hiesigen Stadtmusikanten (Bremer?) meinen musikalischen Tod dekretiert und besiegelt haben. Sie haben herausgefunden, daß ich überhaupt nichts von Musik verstehe, daß ich besonders keinen „Wind“ habe von „korrekter“ Kirchenmusik, daß ich vielleicht mal an einen alten Choralfolianten gerochen habe, im übrigen aber in Kirchenmusik so viel los habe, wie der Ochs vom Kontrapunkt und das Kücken von der Funkentelegraphie. Als ich das vernichtende Urteil hörte, erinnerte mich ein mitleidiger Freund an die Märe von dem Bremer Stadtmusikantenvolk. Und wir erwohnen, was man mehr bewundern müsse, den alten bockbeinigen Esel, den lebensmüden Wauwau, den alten abgelebten Kater oder den fieschen Kikeriki, der so schneidig an dem Suppentopf vorbeikam. Verzeihen die Leser das persönliche Moment dieser kleinen Bemerkung.)

Im übrigen verzeichnet meine musikalische Chronik keine Tatsache von einiger Wichtigkeit. Musikalische „Ereignisse“ sind hier äußerst selten; abgesehen von der Aufführung von Sudelmessen, Verstößen gegen die kirchlichen Vorschriften, Verhöhnung der Kunst und sonstigen Unzukömmlichkeiten mehr. *Quousque tandem . . .*

Ich hatte Gelegenheit mich im Süden etwas anzusehen. Was mich interessierte, waren auch die kirchenmusikalischen Verhältnisse in der Hauptstadt Santiago und dem Hafen Valparaiso, beides moderne Städte, welche mit Europa und Nordamerika mehr in Fühlung sind als die Wüstenneien des Nordens. Meine Erfahrung und das Urteil aus Kennermund waren gerade nicht erbanend. Auch das über den Stand der Profanmusik ist nicht glänzend. Doch das interessiert uns hier ja nur wenig, obschon die Pflege einer gesunden Profanmusik ein Maßstab sein kann für die richtige Wertung des Standes der Kirchenmusik. Im übrigen fand ich die Befürchtung bestätigt, die ich in einer anderen Korrespondenz schon einmal ausgesprochen habe, daß man eben im Herzen des Landes denselben Weg geht, wie hier. Man trägt denselben Zopf allenthalben, und eine nähere Beschreibung der Sachlage wäre eine köstliche Illustration für den Artikel P. Habets über „den wunden Punkt in der Kirchenmusik“.)

In der hohen Domkirche der Hauptstadt hörte ich eine gesungene Messe. Die Komposition war würdig, der Gesang durchweg korrekt. Die Orgel scheint ein gutes Instrument. Leider hatte ich nicht die Gelegenheit das Instrument selbst zu sehen und zu prüfen. Der Gesangchor bestand aus einigen Herren und sehr wenigen Knaben. Nach Beendigung des Gottesdienstes sah ich drei von der Orgelbühne kommen. Die volle, stellenweise starke Begleitung verdeckte den Mangel an Stimmen. Der Choral wurde von einem einzigen Herrn gesungen, und das nicht unwürdig. Aufrichtig gestanden, für eine Kathedrale schien mir die Musik zu arm. In einer Unterredung mit dem Herrn Musikprofessor des Klerikalseminars, einem früheren Eleven der Kirchenmusikschule, erhielt ich manche interessante Anschlüsse, deren privater Charakter mir die Veröffentlichung in diesen Blättern verbietet. Einen schönen außerliturgischen Gesang hörte ich in der Kapelle der deutschen Mallinkrodt-Schwester, welche in nächster Nähe der Stadt ein geschätztes Mädchenpensionat leiten.

Die bedeutendste Orgel der Stadt ist die der Dominikanerkirche, ein neues modernes Instrument mit drei Manualen und stattlicher Registeranzahl. Wie man mir versicherte, fehlte es an einem kompetenten Organisten. Die Patres Mercedarier haben für ihr herrliches Gotteshaus ein Instrument bei Walker in Ludwigsburg bestellt durch die Vermittlung des deutsch-chilenischen Musikindustriellen, Herrn Doggenweiler, Inhaber eines bedeutenden Musikgeschäftes der Stadt.

Der beste Kirchenchor Chiles ist der Chor der Pfarre San Luis von Valparaiso. Sie wird von deutschen Pallotinerpatres verwaltet. Der gegenwärtige Rektor P. Dr. Weber ist ein sehr intelligenter, unternehmender Herr. Als sachverständiger Musiker hielt er von jeher auf guten Kirchengesang. Seinem Talente und seiner Tatkraft ist es gelungen, einen Chor zu schaffen, der sich ruhig mit den guten Chören Deutschlands messen kann. Der Organist ist ein in England gebildeter Musiker, durchaus kompetent; er verfügt über ein glänzendes Instrument, und das Repertoire des Chores ist ein reichhaltiges, reich an Stücken modernen Genres und älterer Meister. *Vivat, floreat!*

La Serena, Chile.

Walter.

II. **Buitenzorg.** 1. April. (Aus dem Französischen übersetzt.) „Ich beschränke mich auf musikalische Notizen aus vier unserer Missionsstationen. 1. Batavia, 2. Semarang, 3. Soerabaya, 4. Buitenzorg.“

<sup>1)</sup> Vergl. *Musica sacra* 1907, S. 33 und 135 und Cäcilienvereinsorgan 1907, S. 70 und S. 122. (D. R.)

<sup>2)</sup> Siehe Cäcilienvereinsorgan 1908, S. 59. (D. R.)

Ad 1. An Sonntagen um 7 Uhr: *Asperges me*. Wechselnde Gesänge werden in Indien nicht vorgetragen. Warum nicht? Wir haben keine Bücher und niemand versteht was davon. Der Bischof<sup>1)</sup> freilich versteht es, aber man kann ihn doch nicht zum Chorregenten machen! Andererseits wollen und können unsere Kinder nicht singen. Es ist unmöglich, dieselben zusammenzubringen. Nachmittags, wenn die Sonne sinkt, sieht man sie Fußball spielen. Sie schreien wie die Besessenen und morden ihre Stimmen. Die jungen Leute aus besseren katholischen Familien sind nicht zahlreich; aus ihnen würde ein Männerchor gebildet, der sich jedoch nur einmal in der Woche zur Übung einfindet. Es sind ihrer 15. Der Vorsteher des Chores, einer meiner Kollegen, ist ein sehr energischer Mann und hat öfter schon Messen von Mitterer und Wiltberger gut, wirklich gut zur Aufführung gebracht. Es geht jedoch laugsam vorwärts; denken Sie, wie heiß es ist. Nach einer Messe sind sie ganz ermüdet.

Am Feste der Ursuliner-Schwwestern haben die Nonnen und ihre Zöglinge eine Messe und ein *Te Deum* von Wiltberger zur Aufführung gebracht. Diese Kompositionen enthalten schöne Stellen. Der Autor jedoch scheint dem Geschmacke der Schwestern zu viel nachgegeben zu haben; ich hätte die *Missa XXI* von Haller oder eine von Bruno Stein vorgezogen. Bei der Abendandacht hörte man Motetten von Haller, Kornmüller, Piel, Kothe usw. Es geht gut, besonders an Festtagen sehr gut.

Ad 2. Semarang. Die Franziskanerinnen haben ein Waisenhaus mit 170–200 Mädchen. Dieselben sind gut geschult, haben ein reiches Repertorium und gute Orgeln. Bei meiner letzten Anwesenheit im verfloßenen Jahre hörte ich eine treffliche Aufführung der dreistimmigen Messe von Koenen, sowie bei der Abendandacht Kompositionen von Haller, Greith, Ebner, Kornmüller, Piel, Witt usw. Sie singen alles auswendig, selten haben sie Noten in der Hand. Manchmal ist zu viel Affektion zu bemerken, ohne Zweifel liegt der Fehler bei den jungen Mädchen. Im allgemeinen singen sie gut. Batavia verlegt sich auf die Festtage, Semarang auf die gewöhnlichen Sonntage.

Ad 3. Soerabaia. Die Männerstimmen dortselbst sind minder gut als die in Batavia. Der Chorleiter steht über der Mittelmäßigkeit. Er bemüht sich, einen gemischten Chor zu bilden, aber die Buben können noch nicht singen; sie schreien vielleicht noch stärker als die in Batavia. Am Weihnachtsfeste haben sie im Männerchor, wie sie mir erzählten, außerordentlich gute Erfolge gehabt. Bei meiner Anwesenheit hörte ich am Dreifaltigkeitsfeste die *F*-dur-Messe von Arnfelder; sie war gut aufgefaßt und geleitet; die Stimmen folgten der Direktion genau. Leider erlaubten sich zwei Stimmen *ff* zu singen, statt *mf*, was dem Ensemble sehr schadete. Wenn dieser Fehler korrigiert werden wird, dann kann man den Chor von Soerabaia als gut bezeichnen.

Ad 4. Vom Chore in Buitenzorg, dessen Dirigent und Organist der Unterzeichnete ist, fällt es mir schwer, ein Urteil zu fällen. Soll ich ihn loben? Ich setze dessen Programm hieher. 24 Soprane und 18 Altisten aus dem Waisenhanse des heil. Vinzenz von Paul stehen mir zur Verfügung. Ich führte auf: Am 28. Juni (1908) die *Missa III*, am 5. Juli die *Missa IV*, am 19. Juli die *Missa XXI* von M. Haller; am 12. Juli die Schutzengelmesse von Tappert, am 2. August die Apostelmesse von Sinzig, am 9. August die einstimmige Messe von Müller, am 15. August die *Es*-dur-Messe von Bruno Stein, am 16. August die einstimmige Messe von Renner, am 30. August die einstimmige Messe von Bottazzo, am 6. September die Herz Jesu-Messe von Ebner, am 13. September nochmals die *Missa III* von Haller usw. Monatlich habe ich in einer kleinen Stadt, 58 km von hier entfernt, eine heil. Messe zu lesen und dann fällt das Hochamt in Buitenzorg aus. An Weihnachten sangen wir die *C*-dur-Messe von Kohler, welche uns sehr gefällt. Während der gesungenen Messen werden Kompositionen aus Piel, Op. 45, aus Haller *Adoremus* und *Laudate*, aus Mohr *Manuale Cantorum* und dem *Cantemus* von Eppink vorgetragen. Die Stimmen sind mittelmäßig, aber viermal in der Woche, und wenn es notwendig ist, zweimal im Tage, halte ich Proben. Zweimal im Jahre haben wir Vesper (Deschermeier, zweistimmig); selbst die Protestanten kommen, um sie zu hören. Mein Hauptwunsch wäre eine gute Orgel. Die Sammlungen von Piel, Deigendesch, Ett und Mitterer sind mir besonders angenehm. Selten wage ich es, zu improvisieren. Es ist viel besser, aus einem Buche zu spielen; das ist meine Überzeugung. — Die *Musica sacra*, das Cäcilienvereinsorgan und Gregorinsblatt erhalte ich monatlich. Im allgemeinen bin ich zufrieden. Es bleibt noch viel zu tun übrig, aber mit Geduld kommt man auch allmählich zum Ziele.

Einen Chor muß ich noch erwähnen, der sehr gut singt, den der Ursulinen in Weltevreden. Sie haben eine herrliche Kapelle und besitzen sehr geschulte Stimmen. Ich hörte drei- und vierstimmige Kompositionen von Griesbacher, Witt, Piel u. a. Das ist wahrhaftig der beste Chor in Niederländisch-Indien. N. Visser, S. J.

### III. Man schreibt der Redaktion aus dem Westen Nordamerikas.

„Bezüglich Kirchenmusik hierzulande ist nicht viel Besserung sichtbar. In einigen Diözesen sind die Frauenstimmen beim Chore nicht mehr geduldet. Das Disziplinäre des *Motu proprio* beobachtet man; die *Essentia* des Gesetzes aber wird nach wie vor unbeachtet gelassen. Von einer Besserung der Stilgattungen ist nichts zu merken; vielfach wird noch Ärgerer Schund verübt, als

<sup>1)</sup> Es ist Monsignore Edmund Luypen, im Anfang der achtziger Jahre Musikschüler dahier und den meisten unserer Leser durch die Übersetzung der offenen Briefe über den Kongreß von Arezzo des nunmehr † Monsignore Lans wohl bekannt. (Die Redaktion.)

früher. Selbst unkirchliche Messen, die man früher mit gemischtem Chore sang (weil sie dafür geschrieben sind), werden jetzt ohne irgend ein Arrangement mit wenigen angebildeten Männerstimmen auf die Ohren der geplagten Menschheit losgelassen. Schrecklich! Aber man folgt doch dem Heiligen Vater und hat die Frauenstimmen aus dem Chor! Damit hat man das ganze Gesetz erfüllt und betrachtet (und — sagt es aus —) uns Cäcilianer als unfolgsam! Von feierlichem Gottesdienst ist keine Rede mehr; Hochamt und Nachmittagsgottesdienst sind sehr schlecht besucht. Hätten wir Knaben- und Männerstimmen; dann wäre es am Ende möglich, die höchste Höhe des *Motu proprio* zu erreichen. Aber es sind fast keine zu finden, weil das Klima die Stimme ruiniert oder sehr affiziert.

(Die Redaktion dankt den drei Korrespondenten für diese Mitteilungen und wünscht lebhaft, daß durch Ausdauer, Geduld und Gottes Segen, unter dem Schutze der heil. Cäcilia die Kirchenmusik in den erwähnten Ländern und Provinzen, wenn auch noch so einfach, aber immer würdig bleibe und sich entwickle).

IV. Aus Moskau wurde der Redaktion von einem ehemaligen Schüler, der leider wegen Krankheit vor der festgesetzten Zeit nach Rußland zurückkehren mußte, das Programm eines klassischen Vokalkonzertes zugesandt, welches am 12. April 1909 (unserem Palmsonntage) durch einen russischen Kirchenchor zur Aufführung gelangte. Der 1. Teil brachte eine vierstimmige Lamentation von Bartolomeo Tromboncino (15. Jahrhundert), ein vierstimmiges *Ave gratia plena* von Gio. Spataro (1460—1541), einen Teil des vierstimmigen *Te Deum* von Costanzo Festa, das fünfstimmige *Jerusalem convertere* von Nicolo Vincentino (geboren 1511), das vierstimmige *Kyrie* aus der *Missa Conditor alme sylterum* von Gio. Annunciatia († 1571) und das sechsstimmige *Pater noster* von Costanzo Porta († 1601). Im 2. Teile kamen ausschließlich Kompositionen von Giovanni Pierluigi da Palestrina zum Vortrag, nämlich: 1. das vierstimmige *O crux ave*; 2. das drei- und vierstimmige Responsorium *Ecce quomodo* (die Redaktion bemerkt, daß bekanntlich nach den neueren Forschungen dieses und die übrigen Charwochen-Responsorien, welche in der Gesamtausgabe bereits als *Opus dubium* aufgenommen worden sind, dem Marc. Antonio Ingegneri (nicht aber Palestrina) angehören); 3. das fünfstimmige Offertorium *Dextera Domini*; 4. die sechsstimmige Motette *Tu es Petrus*; 5. das sechsstimmige *Agnus Dei* aus der *Missa Papae Marcelli*; 6. die achtstimmige Motette *Hodie Christus natus est*; 7. das achtstimmige *Laudate Dominum omnes gentes*. Der Chor zählte 13 Sopranisten, 9 Altisten, 12 Tenöre und 15 Bässe. (Es ist bekannt, daß in der russisch-orthodoxen Kirche sehr schön und mit prächtigen Stimmitteln, besonders die ältere Vokalmusik gepflegt wird, ein Umstand, der für die katholischen Kirchenchöre fast beschämend ist. D. R.)

### Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. ☉ Der Cäcilienverein Gleiwitz brachte am Sonntag, den 2. Mai unter Leitung des Chorrektors Franz Gebauer das Oratorium „Franziskus“ von Edgar Tinel zu einer wohl gelungenen Aufführung, die das beste Zeugnis gibt für das hohe Streben, welches sich der Verein und sein tüchtiger Dirigent zum Ziele gesetzt haben. Dies zeigt schon die Wahl des Werkes, welches so viele und große Schwierigkeiten bietet, die nur ein Eingeweihter beurteilen kann. Vor allen ist es das hohe Verdienst des strebsamen Leiters des Vereins, daß nach großen Opfern ein solches Gelingen des Werkes zustande kam. Das Ganze war vortrefflich einstudiert, und man merkte dem Chor bei der Sicherheit der Einsätze an, mit welcher freudiger Begeisterung alle Mitwirkenden besetzt waren. Auch das Orchester hielt sich sehr tapfer und bewältigte seine schwierige Aufgabe wirklich vortrefflich. Der erste Teil enthält für den Chor umfangreiche Partien, die teils im Frauen-, wie im Männerchor liegen. Gerade für den Frauenchor sind in diesem Oratorium ungemein dankbare Aufgaben vorhanden, deren schöne Ausführung den Eindruck des Werkes erhöhen. Dieselben wurden mit schöner Klangwirkung angeführt, wie auch der Männerchor sich recht tapfer und sicher bewährte. Den Franziskus sang E. Pinks aus Leipzig, der wohl einer der besten Vertreter dieser Partie ist. Die tiefe Auffassung seiner Aufgabe sowie die große Sicherheit berührten ungemein sympathisch; dazu das klangvolle angenehme Organ, das besonders beim Sonnengesang und dem Gesang der Liebe zu hoher Begeisterung hinriß. Ebenso ergreifend wurde vom Sänger die Sterbeszene gebracht, die einen tiefen erschütternden Eindruck hinterließ. Konzertsänger Rupprecht aus Breslau sang die Partien des Gastgebers und Nachwächters vortrefflich. Die Himmelstimme sang Frau Postler-Müller aus Gleiwitz, die in letzter Stunde für die erkrankte FrL. Schreiber eintrat, mit schönem Ausdruck und voller Hingabe. Bei ausverkauftem Hause nahm das anwesende Publikum die Darbietungen mit warmer Begeisterung auf und zollte den Mitwirkenden lebhaften Beifall, besonders am Schluß. Dem Chorrekter Gebauer wurde ein wohlverdienter Lorbeerkranz und ein künstlerisch ausgeführter Taktstock überreicht. Die Geistlichkeit ans der Stadt und Umgebung, sowie Herren der Kgl. Regierung waren zum Konzert herbeigeeilt. Der Kgl. Oberregierungsrat Dr. Küster, sowie Regierungsassessor Brauweiler aus Oppeln waren vom Herrn Regierungspräsidenten mit dem Besuche der Oratoriumsaufführung dienstlich betraut worden. Nach Abholung der Regierungsvertreter vom Bahnhof, statteten dieselben dem Stadtpfarrer Peter einen Besuch ab und nahmen auch im Laufe des Abends Gelegenheit, sich über die Pflege der Kirchenmusik in Oberschlesien, sowie über die Betätigung des Cäcilienvereins bei den sonn- und festtäglichen Gottesdiensten zu informieren. In der zweiten Teilpause ließ der Herr Oberregierungsrat, welcher in der Mittelloge Platz genommen, den Dirigenten des Oratoriums, Chorrekter Gebauer, zu sich rufen und sprach sich mit wohlwollenden Worten und größter Zufriedenheit über das Gelingen der Aufführung aus. Außer einer großen Anzahl Besucher aus den ersten Musikkreisen, wie Dirigenten schlesischer Chorvereinigungen

und Seminar- und Musiklehrer wurde der Cäcilienverein noch durch die Anwesenheit der Kgl. Musikdirektoren Max Filke und Paul Mittmann erfreut. Um als eine kleine Gegenleistung für die dem schönen Unternehmen entgegengebrachten zahllosen Mühen und Opfern, die Damen und Herren des Chores zu einem geselligen Zusammensein zu vereinen, wird demnächst eine Nachfeier veranstaltet, zu welcher noch besondere Einladungen ergehen werden.

2. © **Noch ein Jubiläum.** Der 6. März soll die Erinnerung an einen nun die Tonkunst in Österreich hochverdienten Mann wecken; bringt er doch den 100. Todestag des Tonsetzers und Musikschriftstellers **Johann Georg Albrechtsberger**, den kein Geringerer als Joseph Haydn den bedeutendsten Lehrer in der Komposition nennt, und dessen Schüler Ludwig von Beethoven gewesen. Johann Georg Albrechtsberger wurde zu Klosterneuburg nächst Wien am 3. Februar 1736 geboren und empfing in dem Chorherrenstift seiner Vaterstadt den ersten musikalischen Unterricht. Später war er abwechselnd in Melk, Raab und Maria Taferl als Organist tätig und kam 1770 als Regenschori zu den Karmelitern nach Wien. 1772 wurde der Künstler zum Hoforganisten ernannt. 1792 übernahm Albrechtsberger die Stelle eines Domkapellmeisters bei St. Stephan, welche er bis zu seinem Tode innehatte. Er starb am 7. März 1809 (nicht, wie manche angeben, am 7. Mai), in Wien, Singerstraße Nr. 947. Als Komponist pflegte Albrechtsberger in erster Linie die kirchliche Musik — er schrieb 26 Messen, 43 Graduale, 34 Offertorien etc. — aber auch Quartette, Orgelfugen, ein Oratorium bezeugen seine Begabung. Von seinen Arbeiten als Musikschriftsteller sei das 1790 bei Breitkopf in Leipzig erschienene Werk: „Gründliche Anweisung zur Komposition“ genannt. Seine übrigen musikalischen Schriften erschienen, von Ignaz Ritter von Seyfried gesammelt und herausgegeben, in drei Bänden 1830 bei Tobias Haslinger in Wien. Von den Kompositionsschülern Albrechtsbergers wären außer Beethoven, der seinen Lehrer unsterblich machte, noch Gänsbacher, Seyfried, Klement, Weigl zu erwähnen. Ein Sohn des Künstlers, Franz Albrechtsberger, versuchte sich ebenfalls mit Glück als Tondichter, starb aber, kaum 32 Jahre alt, am 3. Jänner 1818 in Wien. Die Witwe Albrechtsbergers, Rosalie, überlebte ihren Gatten 15 Jahre. Sie starb in Wien, 67 Jahre alt, am 8. Juni 1826.

3. □ **R. Illes Akkordtabelle „Praktikus“** (D. G. M. 9017). Vermittels R. Illes Akkordtabelle Praktikus ist jedermann in der Lage, sämtliche reinen Akkorde von jeder Tonart in Dur und Moll anzufinden, wenn Grundton oder Vorzeichen gegeben sind. Beispiel: Man sucht die Harmonie von *Es-Dur*: Zu dem Zwecke drehe man die obere Scheibe so, daß in dem das Notensystem freiliegenden (mit Dreiklang [Dnr]) bezeichnenden Ausschnitt als erster Buchstabe das *Es* erscheint, was ja, da die ganze Tabelle chromatisch ist, auf den ersten Blick zu erreichen ist. Wir ersehen aus der oberen Scheibe: I. Die Vorzeichen (drei *B*); II. Den Dreiklang (*Es, G, B*); III. Den unteren Dominant-Akkord (*As, C, Es*); IV. Den (ober) Dominant-Septimakkord (*B, D, F, As*); V. Den Moll-Akkord (*C, Es, G*); VI. Den verminderten Septim-Akkord (*D, F, As, Ces*); VII. Vom Grundton (hier *Es*) ausgehend die Intervalle: Terz, Quart, Quinte, Sexte, Septime; VIII. Auf welcher Stufe der Grundtonart die einzelnen Akkorde aufgebaut, und IX. Aus welchen Intervallen dieselben bestehen, (z. B.: der verminderte Septim-Akkord baut sich auf der Septim des Grundtons auf und besteht aus: Prim, kleine Terz, kleine (oder verminderte) Quinte und verminderte Septim; X. Auf der anderen Seite dieselbe Anordnung in Moll. (Für Dilettanten nicht uninteressant. D. R.)

4. = **Passau.** Die „Donanzzeitung“ vom 14. Mai berichtet: „Im Hubertuszimmer des Ratskellers sind gestern die ersten vorbereitenden Schritte für die anfangs August hier tagende Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins durch Bildung der Ausschüsse getan worden. Über den Rahmen, in welchem das Fest gefeiert werden soll, werden wir später berichten, wenn diese Anschnüsse ihre ersten Arbeiten erledigt haben. Der Festausschuß, dem die Oberleitung obliegt, besteht aus den Herren Geistl. Rat und Domkapitular Rosenleher als Vorsitzenden, Domvikar Einsele als Schriftführer und Bankdirektor Müller als Schatzmeister. Vorsitzender des musikalischen Ausschusses ist Herr Geistl. Rat und Domkapellmeister Bachstefel, welchem die Herren Domorganist Ecker und Obermusikmeister Pöll beigegeben sind. Die Wohnungsfrage regelt wieder der altbewährte Passauer Wohnungsausschuß, die Herren Hauptlehrer Then und Waldeck. In den Vergütungsausschuß wurden gewählt Herr Forstrat Gampert als Vorsitzender, die Herren Engert und Kleiter als Beisitzer. Vorsitzender des Preßausschusses ist Herr Chefredakteur Wagner. Den sämtlichen Herren Vorsitzenden wurde das Recht der Kooptation eingeräumt. Die Anschnüsse gehen nunmehr an ihre Arbeit, um die Tagung würdig vorzubereiten. Soviel wir den bereits gepflogenen Beratungen entnehmen konnten, darf sich die Passauer Einwohnerschaft und mit ihr die im August anwesenden fremden Gäste auf seltene Genüsse freuen.“

5. **Inhaltsübersicht von Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Schreiben des Kardinal-Protectors; Programm für die 19. Generalversammlung in Passau; Bericht des Diözesan-Cäcilienvereins Brixen pro 1908; Neuer Diözesanpräses für Metz; Bezirks-Cäcilienverein Schweinfurt. — *Veni Sancte Spiritus!* Von P. A. W. — Charwocheprogramme im Jahre 1909; Cham: Katholischer Westminster-Kathedrale; zu London; Pfarrkirchenchor und Instituts- und Pfarrkirchenchor Damenstift zu Osterhofen; Erzdechantekirche zu Pilsen. — Zum Joseph Haydn-Jubiläum in Wien. — *Errata.* — Inhaltsübersicht von Nr. 5 der *Musica sacra.* — Anzeigenblatt Nr. 5, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 201—208, Nr. 3694—3707.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt und Musikbeilage 1 bis 8, bestehend aus der *Missä XII* von Bruno Stein, Op. 48.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

## Monatschrift für Hebung und Förderung der kath. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI, als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen werden im 1. Semester versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Vom musikalischen Büchermarkte: B. Kothe-Th. Forchhammer-O. Burkert; Anton König; David Mark; Dr. A. Möhler-O. Gauß; Fr. Niederheilmann-Dr. E. Vogel; Bernhard Kothe-E. Jansen-Procházka; Hugo Riemann; J. Rodenkirchen; P. Anselm Schott; Regensburger Liederkrans; Dr. Witt; Dr. Pet. Wagner; Dr. Karl Weinmann. — Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allg. deutschen Cäcilienvereins in Passau. (Schluß.) — Aus Archiven und Bibliotheken: „Angewandter Mensuralismus“; Prüfung der Einwände gegen denselben. Von P. L. Bonvin. — Nachklänge von der Haydn Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien. (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Hugo Riemann-Feier; Freiburg; Mainburg. — Inhaltsübersicht von Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 7.

### Vom musikalischen Büchermarkte

erübrigt der Redaktion die Besprechung der auf Seite 33 und 34 nur angezeigten Bücher und Broschüren:

Im Cäcilienvereins-Katalog Nr. 1348 ist der von **B. Kothe** und **Th. Forchhammer** zuerst 1890 bearbeitete „Führer durch die Orgelliteratur“ unter günstiger Besprechung von 3 Referenten aufgenommen worden. Im Jahre 1895 erschien eine neue Auflage; im Sommer 1908 wurden die zwei Teile des Führers in einem Band von 388 Seiten zusammengefaßt und von **O. Burkert** (Seite 33) vollständig neu bearbeitet und bedeutend erweitert. Der erste Teil führt bis in die neueste Zeit alle Orgelstücke für den öffentlichen Gottesdienst auf, der 2. beschäftigt sich mit den Orgelsonaten, Suiten, Konzerten, Präludien, Fugen, Variationen, Phantasien, Trios und Orgelstücken verschiedenen Charakters, ausgeschieden nach den Rubriken: „leicht, ziemlich leicht, mittelschwer, mehr als mittelschwer, ziemlich schwer, schwer, sehr schwer.“ Überdies sind unter VII—XII Kompositionen für Orgel mit verschiedenen Instrumenten, Übertragungen für Orgel, Gesang mit Begleitung der Orgel, Schriften über Orgelbau, ja auch über Musik und Zeitschriften aufgezählt, letztere leider ziemlich unvollständig und unrichtig. Ein eingehendes Namenverzeichnis schließt das fleißige Büchlein ab. Preisangabe fehlt!

Die Broschüre von **Anton König** (Seite 33) über die Geschichte des Liederkranzes Oberndorf a. N. hat wohl in erster Linie nur lokales Interesse, bietet jedoch einen trefflichen Beitrag für die Reform der Kirchenmusik in der Diözese Rottenburg und die Bestrebungen eines einflußreichen Mäzens (Geheimrat P. Mäuser) und eines eifrigen Dirigenten (Oberlehrer R. Fiesel), der auch den Lesern kirchenmusikalischer Blätter ehrenvoll bekannt ist.

Der Leitfaden zum Gesangunterricht von **David Mark** (Seite 33) ist bereits im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 492 aufgenommen und in 3., unveränderter Auflage erschienen.

Ein sehr wertvolles und fleißig bearbeitetes Compendium (Seite 33) der katholischen Kirchenmusik haben die beiden Rottenburger Diözesanpriester **Dr. A. Möhler** in Pfrungen und **Repetent O. Gauß** in Tübingen veröffentlicht, das sich als „Grundlage für den Unterricht an Geistlichen- und Lehrerseminarien, an Konvikten und höheren Lehranstalten“ ganz besonders empfiehlt. Der 1. Teil, von Dr. A. Möhler bearbeitet, handelt über Geschichte (7 Paragraphen) und Ästhetik (14 Paragraphen); der 2. Teil, von **Repetent O. Gauß**, spricht von Theorie und Praxis (Allgemeine Musiklehre, 7 Paragraphen; der gregorianische Choral, 4 Paragraphen; das deutsche Kirchenlied, 2 Paragraphen; mehrstimmige Kirchenmusik, 3 Paragraphen) und bringt einen Anhang von kirchenmusikalischen Zeitschriften, sowie von empfehlenswerten Kirchenmusikalien nach dem Cäcilienvereins-Katalog. Im 3. Teil spricht O. Gauß von der Orgel- und Glockenkunde. Für alle Abteilungen ist reiche Beleg- und Quellenliteratur angegeben; ein Namen- und Sachregister von Seite 571—588 schließt das inhaltreiche Buch ab, das nicht nur den Kirchenmusikern, sondern allen Musikfreunden und Priestern zur Belehrung, Befestigung



in guten Grundsätzen und zur Hebung des musikalischen Geschmacks und kirchenmusikalischer Bildung sehr zu empfehlen ist. In Einzelheiten mag man anderer Ansicht sein und kann einzelne Aufstellungen und Behauptungen bezweifeln oder ihnen widersprechen; das große Ganze jedoch ist so trefflich, präzise und allgemein verständlich dargestellt, daß diesem Kompendium die weiteste Verbreitung zu wünschen ist. Preis des elegant gebundenen 588 Seiten umfassenden Kompendiums beträgt 5 M 50 S.

Das Buch „*Cremona*“ von Fr. Niederheitmann (Seite 33) habe ich bereits in *Musica sacra* 1897, Seite 180, eingehender besprochen. Diese Bearbeitung, welche damals von dem am 18. Juni 1908 † Dr. E. Vogel besonders im historisch-biographischen Teil wesentliche Verbesserung gefunden hatte, liegt nunmehr bereits in 4. Auflage vor. Die Illustrationen dazu sind vortrefflich, die Schrift selbst jedem Historiker und Geigenkenner unentbehrlich.

**Bernhard Kothe's** Abriss der Allgemeinen Musikgeschichte, der schon im Cäcilienvereins-Katalog Nr. 200 und 1359, sowie in der 7. Auflage durch E. Jansen unter 2799 Aufnahme und Besprechung gefunden hat, wurde durch Procházka vollständig umgearbeitet und mit vielen neuen Abbildungen ausgestattet (Seite 33). Die 7. Auflage umfaßte 351 Seiten, die 8. hat überdies auch größeres Format und faßt den reichen Stoff auf 492 Seiten im gedrängtesten Stile zusammen. Über den Preis ist keine Angabe gemacht worden. Man muß dem neuen Bearbeiter gerne zugestehen, daß er das riesige Material nach den neuesten Forschungen nach Möglichkeit benützt hat. Was er im Vorwort über die Aufgabe eines „Abrisses der Musikgeschichte“ schreibt: „Die Versenkung spielt wie auf der Geschichtsbühne überhaupt, auch hier ihre Rolle, in ihr verschwinden Gestalten, denen noch vor geraumer Zeit mehr oder weniger Bedeutung zukam; andere wieder treten hervor, die man nicht sach oder nicht bemerken wollte“, ist nicht unwahr, fällt jedoch auf, wenn man beobachtet, welch unbedeutende, mangelhafte Nachrichten über den „Cäcilienverein“ angeführt sind, obwohl er schon bestanden hat und wirkte, bevor B. Kothe selbst die erste Auflage veröffentlicht hat. Freilich ist das Buch nicht speziell für die Geschichte der Kirchenmusik geschrieben, aber doch konnte und durfte es dem neuen Bearbeiter nicht unbekannt sein, wer Dr. F. Witt war und was er schuf und wirkte. Im Personenregister fehlen Namen wie C. Greith, Fr. Koenen, Peter Piel, Mich. Haller, Ign. Mittlerer, Ed. Stehle, Fr. Nekes, P. H. Thielen, Joh. Diebold, L. Ebner usw., welche durch ihre Kompositionen für die Kirche viel mehr Beachtung auch in der allgemeinen Musikgeschichte verdienen als hundert andere Namen, die bei Procházka nicht nur angeführt, sondern auch eingehender in sehr minderwertigen Werken erwähnt sind. Es ist nicht anzunehmen, daß man diese Männer nicht bemerken wollte; sie verdienen jedoch aus der „Versenkung“ hervorgeholt zu werden. Die eigentümliche Bemerkung Seite 359, daß es auch Anti-Cäcilianer gebe, könnte bei jeder Musikrichtung mit gleichem Rechte angebracht werden, denn es gibt auch Anti-Wagnerianer usw. Das Buch ist eine wahre Rüstkammer für strebsame junge Leute, bedarf jedoch in vielen Punkten für Spezialstudien einer gründlichen Nachprüfung. „Der Griffel des Gelehrten“ ertönt weit den „Farbstift des Poeten“. Die Berichtigungen und Nachträge (Seite 433–438), die Personenregister (Seite 455–476) und die Sachregister (Seite 477–492) sind bequem und orientierend abgefaßt.

Von **Hugo Riemanns** Musiklexikon (Seite 33) liegen bis heute 14 Lieferungen vor (vergl. 1908, Seite 152). Das Alphabet reicht bis Lully und ist in der 7. Auflage dieser Name auf Seite 848 gegenüber Seite 791 der 6. Auflage zu finden. Der Zusätze sind also zahlreiche und umfassende gemacht worden und die neuesten Ergebnisse der musikalischen Forschung sind wieder auf das Sorgfältigste berücksichtigt. In betreff der Kunstlehre basiert Riemann auf seinem eigenen System, besonders in der Harmonielehre und der Terminologie derselben, ohne jedoch die bisherigen Systeme unberücksichtigt zu lassen. Unter allen Umständen bleibt das H. Riemannsche Musiklexikon das relativ zuverlässigste, sicherste, umfassendste und neueste unter allen ähnlichen Erscheinungen. Der wiederholten Bitte des Autors, ihn bei der überaus weitschichtigen Arbeit durch Verbesserungen, Richtigstellungen im persönlichen Interesse oder im Interesse der Sache (Geschichte, Theorie, Ästhetik, Akustik usw.) unterstützen zu wollen, kann Referent nur auf das Lebhafteste beistimmen, auch wenn das Riemannsche Musiklexikon auf diese Weise eines schönen Tages auf zwei Bände anwachsen müßte. Was läge daran!

Die Broschüre von **J. Rodenkirchen** über die Weiterbildung der Choralnotation (Seite 34) bringt auf 10 Seiten Vorschläge zur Erleichterung des Choralgesanges durch verschiedene Schreibweise der kleinen Sekunden und kleinen Terzen zum Unterschiede der großen Sekunden und Terzen, so daß sogar die Anwendung eines Schlüssels unterbleiben kann, um jede Choralmelodie in beliebiger Tonlage anzuführen oder zu begleiten. Er schließt mit dem Satze: „Also nicht Beseitigung der alten Choralnotation, nicht Hinzufügung einer fünften Linie unter Anwendung des G-Schlüssels und chromatischer Zeichen, sondern Verbesserung der bisherigen Choralnotation zur Erleichterung des Choralgesanges sei die Parole.“

Das Meßbuch der heiligen Kirche von **P. Anselm Schott** (Seite 34), liegt in 12. Auflage vor und ist für die Laien, welche der Liturgie des heiligen Meßopfers folgen wollen, besonders aber für alle Kirchensänger, von großem Werte und Nutzen, da die wechselnden Gesänge lateinisch und deutsch enthalten sind und schwierigere Stellen oder bedeutende Festzeiten durch Erklärungen ausgezeichnet werden.

Der geschichtliche Rückblick auf die letzten 10 Jahre des **Regensburger Liederkranzes**, zum 70jährigen Jubelfest desselben geschrieben (Seite 34), verdient von ähnlichen Vereinen beachtet und gelesen zu werden.

Die Achtpfennig-Broschüre über Dr. Witt (Seite 34) sollte in Tausenden von Exemplaren an unsere katholischen Kirchensänger zur Lektüre oder zum Eigentum ausgeteilt werden können, um das Andenken an den großen Reformator nicht erlöschen zu lassen.

„Die Elemente des gregorianischen Gesanges“ will **Dr. Pet. Wagner** auf 177 Seiten in 3 Kapiteln mit einer Einleitung lehren. Das Büchlein ist mit besonderer Rücksicht auf die Einführung in die vatikanische Choralausgabe abgefaßt und behandelt in den ersten beiden Paragraphen der Einleitung: Begriff, Wesen und Eigenschaften des gregorianischen Gesanges, Notwendigkeit und Nutzen seines Studiums; seinen Kunstwert. Im 1. Kapitel wird die Choralgeschichte bis zum Ende des 16. Jahrhunderts und seit dem 17. Jahrhundert mit scharfen Strichen erzählt. Das 2. Kapitel spricht von den Tönen und Intervallen der Choralnotenschrift, dem Vortrag des Chorals und der Choralbegleitung. Im 3. Kapitel wird die Theorie des gregorianischen Gesanges kurz auseinandergesetzt, nämlich in 5 Paragraphen: das Tonsystem und die Tonarten des Chorals besprochen, die Melodiebildung im Choral, der Choralrhythmus und im letzten, 13. Paragraph, ein Abriß der Formenlehre gegeben.

Auf eine Polemik mit Dr. Pet. Wagner läßt sich Referent grundsätzlich nicht ein. Ob das Büchlein von unseren einfachen und auch von den humanistisch gebildeten Lesern und Sängern verstanden werden wird, bezweifelt der Unterzeichnete; ob es zum richtigen Vortrag der Vatikanischen Choralausgabe führen wird, bezweifelt er noch mehr; am meisten aber, ob sich alle zukünftigen Chorallehrer in der Rhythmusfrage (Seite 137—154) mit dem Autor in Übereinstimmung finden werden.

Der 21. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches ist, wie der neue Herausgeber **Dr. Karl Weinmann** versichert, viel besser gekauft worden als die früheren; darum ist auch der 22. Jahrgang (Seite 24), wenn auch quantitativ schwächer, wieder erschienen. Das freut den Gründer und bisherigen Redakteur desselben von ganzem Herzen. Die Referenten des Cäcilienvereins-Kataloges, Dr. J. N. Ahle und C. Cohen, haben sich unter Nr. 3710 sehr anerkennend und empfehlend ausgesprochen und wir stehen nicht an, diese Publikation, die auf 172 Seiten 5 Aufsätze, 12 kleinere Beiträge und hervorragende Kritiken und Referate über Musikwerke, Bücher und Schriften enthält, jedem Kirchenmusiker auf das Wärmste zu empfehlen. Der genaue Inhalt des Kirchenmusikalischen Jahrbuches ist in den Anzeigebältern zur *Musica sacra* und zum Cäcilienvereinsorgan wiederholt angegeben worden. F. X. H.

## Plaudereien zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau.

(Schluß aus Nr. 6, Seite 70.)

### II. Was bietet Passau den Fremden?

Es liegt in der Natur der Sache, daß jene Orte, deren Besuch eine bestimmte Veranlassung erheischt, die meiste Anziehungskraft ausüben, welche neben der Pflicht auch dem Vergnügen und der Erholung und dem Genusse Gelegenheit bieten. Eine solche Veranlassung ist auch die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins und wir dürfen mit Recht behaupten, daß Passau, die werdende Fremdenstadt, in Hülle und Fülle ihren Gästen zu bieten vermag, welches immer auch ihre Wünsche sein mögen. Wir denken hiebei nicht an Küche und Keller; jeder Teilnehmer der Generalversammlung wird sich am 3. und 4. August davon überzeugen, daß Passau auch in dieser Beziehung auf der Höhe der Zeit steht. Wir denken vielmehr an die geistigen Genüsse, an die altertümlichen Schönheiten, welche Passau in so reichem Maße zu bieten vermag und welche mit den Ruf der Stadt neben der außerordentlichen landschaftlichen Schönheit der Umgebung Passaus gegründet haben. Wir haben in Nr. 6 der *Musica sacra* von den landschaftlichen Reizen Passaus bereits erzählt. Wir haben auch einige kurze Andeutungen über die historische, weit zurückliegende Vergangenheit der alten Bischofsstadt gemacht, wir möchten heute etwas mehr ins Detail gehen. Die Perle Passaus ist sein majestätischer Dom und die in seiner unmittelbaren Nachbarschaft liegende bischöfliche Residenz. Nehmen wir gleich vorweg den Vorrang, den die Passauer

Bischofsresidenz vor allen anderen Residenzen hat; das bischöfliche Palais in Passau ist die einzige Bischofsresidenz, welche sich aus alten Zeiten erhalten hat und dem gleichen Zwecke dient, nämlich die Wohnung des jeweiligen Bischofs zu sein. Kein anderer der bayrischen Bischöfe kann sich rühmen, das Haus seiner ältesten Vorfahrer zu bewohnen, einzig und allein Dr. Sigismund Felix Freiherr von Ow-Felldorf, der jetzige Passauer Oberhirte, lebt in den historischen Räumen, welche die mächtigen, weit gebietenden Fürstbischöfe Passaus gesehen haben. Und welche Prunkräume sind da. Ein hervorragender Mann hat einmal gesagt, der Kaiser von Österreich bräuchte sich nicht zu schämen, in der Bischöfl. Residenz zu Passau zu wohnen. Aber nur wenigen Sterblichen ist es vergönnt, die Herrlichkeiten des majestätischen Baues persönlich zu sehen. — Der mächtige Bau des Domes zum heiligen Stephan schließt mit seiner Westfront die Ostseite des Domplatzes ab. Die Passauer Kathedrale darf zu den bedeutendsten Bauwerken der deutschen Kirchenbaukunst gezählt werden. Sie ist eine dreischiffige Barockbasilika mit Kapellen neben den Seitenschiffen und einem aus dem Zehneck geschlossenen gotischen Altarraum. Das Hauptschiff ist mit flacher Zwickelkuppe, die Nebenschiffe mit achteckigen Klostergewölben überwölbt, der Chor hat ein Spiegelgewölbe. Das Deckengemälde stellt den heiligen Stephan dar, wie er bei seiner Steinigung die Worte ruft: „Ich sehe den Himmel offen.“ In zahlreichen Gemälden im Längsschiff wird der Triumph der christlichen Religion dargestellt. Eine Sehenswürdigkeit für sich ist die Gruft, zu welcher der Eingang unmittelbar vor dem Presbyterium hinausführt. Nur einmal im Jahre, am Feste Allerheiligen und Allerseelen ist der Besuch dieser Gruft allgemein gestattet. In kupfernen Särgen liegen dort die Bischöfe aus dem 13. Jahrhundert, 6 Fürstbischöfe aus der Zeit von 1664—1795, deren Regierungstafeln im Dom selbst an den Pfeilern zu lesen sind. Die zahlreichen Brände, welche der Passauer Dom gesehen hat, auch die Zerstörungswut fremder Eroberer, wie der Franzosen, der Sturm der Säkularisation vermochten die kunsthistorischen Schätze des Domes zwar sehr zu beschädigen, nicht aber ganz zu vernichten, wie die reichgeschnitzten Schränke in der Sakristei beweisen.



Der Bau des Passauer Domes hat eine ganz interessante Geschichte. Das einfache Kirchlein, welches einst hier stand, wurde im Jahre 737 vergrößert und verschönert und zur Kathedrale erhoben. 1180 legte ein Brand die Kirche in Asche, 1407 erstand sie wieder in spätgotischem Stile durch Bischof Georg von Hohenlohen. An diese Zeit erinnern noch die Außenseite des Chores und der Kreuzschiffe und die achteckige Kuppel mit den Treppentürmen in die die Jahreszahlen 1523—24 eingemeißelt sind. 1662 wurde der Dom wiederum durch Feuer vollständig zerstört, doch erstand er bald wieder und wurde 1693 vollendet, wie er sich jetzt zeigt. 1895 jedoch erst konnte mit dem Ausbau der beiden mächtigen Türme nach den Plänen des Ehrenbürgers der Stadt Passau, Professor von Schmid begonnen werden, am 9. Oktober 1896 waren die Türme vollendet, 1897 erhielt der südliche Turm das Kreuz, gleichzeitig der Dom das neue Geläute mit seinen 203 Zentnern. Neben dem neuen Geläute aber besitzt Passau eine schwere Glocke aus dem Jahre 1727, die 181 Zentner schwere „Sturmerin“, deren herrlicher tiefer Ton jedes Ohr erfreut und zur Andacht stimmt. Vor zwei Jahren erst erstand dem Passauer Dom ein neues herrliches Kunstwerk, dessen Ruf schon weit über Passaus Grenzen hinausgedrungen ist, ein Prachtwerk von Orgel. Ihre brausenden Klänge in den weiten Hallen des Domes muß man selbst gehört haben, um ihre Wirkung ermessen zu können. Tiefe Andacht senkt sich dem Gottesdienstbesucher ins Herz, wenn kundige Hände die Register ziehen und die Orgel in ihrer ganzen Tonschönheit und Tonfülle zum Preise des Allerhöchsten die weiten Räume füllt. Die Orgel welche aus der Orgelbauanstalt von Martin Hechenberger, Königl. Bayr. Hoforgel-Baumeister in Passau stammt und ein Meisterwerk der Orgelbaukunst ist, besitzt 99 klingende Register mit 5599 Pfeifen, 3 Manuale von *C* bis dreigestrichlenen *g* ( $\frac{F}{g}$ ) 56 Tasten, das Pedal *C* — eingestrichlen *d* ( $\bar{d}$ ) 27 Tasten, 3 pneumatische Maschinen, 4 große Magazinbälge, sowie elektrisches Gebläse und 2 neue Hochdruckstimmen mit 240 mm Druck. Sie ist mit allen Neuerungen der Orgelbaukunst ausgestattet und ist das Werk das größte im Königreich Bayern existierende und das drittgrößte in ganz Deutschland.

Verlassen wir den Dom und treten wir ein in den nicht weniger berühmten, im 14. Jahrhunderte erbauten Kreuzgang mit seinen 5 Kapellen, welche die Begräbnisstätten für alle edlen Geschlechter waren. Alles zeugt hier von ehrwürdigem Alter, alles von der hohen Entwicklung der architektonischen Kunst im Mittelalter. Die älteste Kapelle ist die Ölbergkapelle, die Familiengruft der Grafen von Ortenburg; sie ist 1288 erbaut. Die Kreuzwegkapelle hat 3 Schiffe und wird in alten Urkunden als Domherrengrabstätte genannt. Schon aus dem Jahre 1323 besitzen wir ein derartiges Schriftstück. Die Dreifaltigkeitskapelle enthält das Marmorgrab des Bischofs Urban von Trembach († 1590) und seine Familienstammtafel, außerdem eine Tafel, welche die Namen und Regierungszeit der Passauer Bischöfe kundgibt. Rechts kann man auch den Grabstein eines fürsterzbischöflichen passauischen Hofnarren sehen, des „Hansgerl“, dann kommt die St. Heinrichs- und Missionskreuzkapelle, welche letztere im Jahre 1710 erbaut ist. In dieser Kapelle fällt uns das Namenverzeichnis der im Kriege 1870—71 gefallenen Krieger aus Passau auf, ebenso wird hier zur österlichen Zeit das heilige Grab untergebracht. Möge kein Besucher der 19. Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins versäumen, wenn er nach Passau kommt, einen Teil seiner Musezeit der Betrachtung der herrlich schönen Schätze des Domes selbst und des eben geschilderten Kreuzganges zu widmen.

### Aus Archiven und Bibliotheken.

#### Angewandter „Mensuralismus“: Prüfung der Einwände gegen denselben.

So lang der „Mensuralist“<sup>1)</sup> nur Theorie treibt, der „Äqualist“ läßt ihn mit einem gewissen Gleichmut gewähren; wird er aber praktisch, d. h. gibt er Werke heraus, die für die Aufführung bestimmt sind, dann ertönt der Ruf: Ein verdammungswürdiges Attentat ist soeben begangen worden! Die „*Rassegna gregoriana*“ hat es ganz offen herausgesagt, so letzthin wieder in Nr. 3—4, Spalte 200. Der Mensuralist erforsche sich nicht, auch seinerseits die vatikanischen Melodien zu rhythmisieren! Das wäre nicht mehr liturgischer Gesang, nicht mehr Gesang der Vatikanischen Ausgabe. „*Ma non si dica che questo è vanto liturgico, canto dell' edizione vaticana*“. (*Rassegna greg.* 1909, Nr. 1—2, S. 66.) Nicht anders handeln die amerikanischen Vertreter der Solesmerschule. Ich hatte, als der erste, oder wohl richtiger, als einer der ersten eine Messe aus der Vatikanischen Ausgabe (das *Requiem*) in musikalischen Rhythmus erscheinen lassen. Man lese nun die Ausdrücke der Entrüstung darüber in „*Church Music*“ 1909, Nr. 4, namentlich den Brief des P. Wädenschwiler, S. 171, aber auch den weniger aufgeregten Artikel des P. Hügler, S. 154. Auch europäische Leser dürfte eine Diskussion interessieren; denn es werden hier und drüben dieselben Waffen ins Feld geführt. Ist ja P. Wäden-

<sup>1)</sup> „Mensuralist“ ist nicht der Name, den der Anhänger der Schule des musikalischen Rhythmus im Choral für sich gewählt hat. So nennt ihn der Gegner. Der Name, richtig verstanden, braucht jedoch nicht abgewiesen zu werden. Trotz wiederholten Protestes wird allerdings unter „Mensuralismus“ vielfach noch immer das moderne auf den Choral angeblich übertragene Taktsystem verstanden. Man verwechselt das lateinische Wort „*mensura*“ (Maß, Abmessen der Noten nach ihrem verschiedenen proportionellen Dauerwert) mit dem französischen „*mesure*“ und dem englischen „*measure*“ (Takt). In letzterem Sinne ist die Bezeichnung irreführend und abzuweisen; richtig aber, wenn man sie in der soeben beim Worte „*mensura*“ gegebenen Bedeutung versteht. In diesem richtigen Sinne aufgefaßt, differenziert übrigens der Ausdruck den „Mensuralisten“ nicht vom Solesmer, „Äqualisten“. Auch der Letztere mensuriert, mißt seine Noten ab, nur gibt er jeder Note eben nur ein und dasselbe Maß, einen und denselben Dauerwert. Und sollte man unberechtigterweise den Anhänger der Schule des musikalischen Rhythmus einen Mensuralisten in dem Sinne nennen, als gäbe er dem Choral eigentliche Takte, weil eben solche, wenn auch in sehr verschiedenartiger Form und unregelmäßiger Folge, sich aus seinen Rhythmisierungen herauschälen lassen, so entgingen die Solesmisten diesem Vorwurfe ebensowenig. Solesmes hat seine durch Anfangsriten gebildeten zwei- und dreigliedrigen Notengruppen, unregelmäßig einander ablösende Pyrrhichien (  ) und Tribrachen (  ), d. h., musikalisch gesprochen, seine 2/4- und 3/4-Takte. Giulio Bas gesteht dies denn auch in ganz klaren Worten ein. („*Church Music*“, III. Jahrgang Nr. 1, S. 30.) „Der Unterschied zwischen taktmäßigem [im modernen Sinne] und freiem [im Solesmer Sinne] Rhythmus besteht, sagt er, in dem Umstand, daß in dem einen (dem taktmäßigen) die rhythmischen Füße einander alle ähnlich sind, d. h., sie sind alle zwei- oder dreiteilig je nach dem zu Anfang der Komposition einmal gewählten Muster, während der freie Rhythmus durch die Folge rhythmischer Füße von verschiedener Natur entsteht, bald zweiteilig, bald dreiteilig. Aber die Natur der einzelnen Füße ist die gleiche in beiden Rhythmusformen (ob taktmäßig oder frei); daher können wir die Grundgesetze des Rhythmus gleich gut in beiden Formen studieren.“ — Wie die unregelmäßigen Takte (will man sie einmal Takte nennen) durch den orientalischen „Chronos“ entstehen, siehe in Fleury-Bouvins Schrift: „Über Choralrhythmus“ (Breitkopf & Härtel, Leipzig) S. 57 und folgende.

schwilers Ausfall größtenteils nichts als eine „Verböserung“ einer Vorlage, die in einer österreichischen Zeitschrift erschienen ist. P. Hügle's Ansatz, als derjenige, in dem versucht wird, mehr sachliche Gründe vorzubringen und dessen Prüfung deshalb auch mehr zur Klärung der strittigen Frage beitragen kann, sei zunächst der Gegenstand dieser neuen „Randglossen“.

P. Hügle verurteilt den mensuralistischen Versuch sowohl vom prinzipiellen, als vom praktischen Standpunkt aus. A. Vom prinzipiellen. Der Rhythmisierungsversuch, meint er, verrät die Unkenntnis der Tatsache, daß der Choral schon einen Rhythmus besitzt und zwar einen eigenen, von demjenigen der heutigen Musik wesentlich verschiedenen, weil der Choral eben selbst eine von jeder andern wesentlich verschiedene Musikgattung sei. Es sei also von Grund aus verkehrt, ihn erst noch rhythmisieren zu wollen. „Der Autor, so schreibt er, gebe die unhistorische Idee an, daß der „plain-chant“ ein Krüppel sei und nötig habe, seine Krücken von der modernen Musik zu erborgen.“ Das ist kurz der Hansteinwand P. Hügles.

Darauf muß zunächst erwidert werden, daß dasjenige, was man spezifisch *plain-chant*, *cantus planus* (wohlbemerkt, ich sage nicht: gregorianischen Gesang) nennt, wirklich ein Krüppel ist. Es muß hier wiederholt werden, was ich schon einmal in dieser Zeitschrift auseinandergesetzt habe. (Vergl. *Musica sacra* 1908, Nr. 9—10, S. 112—117): Der gregorianische Gesang war, wie die historischen Dokumente (Schriftsteller und Nennkodizes) es beweisen, bis gegen Ende des 11. Jahrhunderts rhythmisch komponiert und vorgetragen, d. h. er hatte Noten von verschiedenem proportionellem Dauerwerte; durch das Ankommen des mehrstimmigen Vortrags (Diaphonie, Organum), der so schwerfällig und langsam war, daß dabei, wie Hucbald bezeugt, die rhythmischen Verhältnisse nicht mehr beobachtet werden konnten, ging der Rhythmus aber verloren: der Choral wurde von dieser Zeit an in einem Teile der Kirchen und Länder in lauter gleichlangen Noten gesungen, in anderen wurde zwar noch in verschiedenen Notenwerten vorgetragen, aber ohne Kenntnis des früheren Rhythmus und dessen Einzelheiten. Von einem einzigen traditionellen Vortrag seit dem 12. Jahrhundert reden, heißt die Geschichte nicht kennen. (Siehe die Beweise hiefür in *Musica sacra* Nr. 2.)

Die Notenschrift gestaltete sich diesem Zustand der Dinge entsprechend, d. h. ihre Zeichen ließen nicht mehr die ursprünglichen proportionell abgemessenen langen und kurzen Noten erkennen. Das ist der *Cantus planus*, *plain-chant*, wie er sich in den Kodizes des 12. Jahrhunderts darstellt. Da nun allein diese rhythmischen Kodizes die Intervalle der Melodie mit Sicherheit bezeichnen — die älteren, rhythmischen Nennkodizes tun dies nicht, — so mußte selbstverständlich die Choralkommission bei der Vatikanischen Angabe diese Kodizes zur melodischen Grundlage nehmen. Da ferner die Mitglieder der Vatikanischen Choralkommission der Solesmeschule angehören, letztere aber bekanntlich sich vor den soeben erwähnten historischen Tatsachen verschließt, so hat die Kommission die alten rhythmischen Handschriften und die rhythmische Lehre der alten Choralistschriftsteller praktisch nicht in Betracht gezogen und uns in der Vatikan nur das gegeben, was die Kodizes des 12. Jahrhunderts enthalten, d. h. das melodische Notenmaterial, die Notenfolge der Melodie, aber nicht deren Rhythmus. Diese dürre, klipp und klar ausgesprochene Konstatierung mag die „*Rassegna greg.*“ (vergl. Nr. 1—2, Spalte 63—65) noch so sehr in Harnisch bringen, die Tatsache bleibt eben doch Tatsache. Wie ich früher schon einmal bemerkt habe, wurde übrigens in einem Zirkular, das die Päpstliche Choralkommission bei Beginn ihrer Arbeit einigen Spezialisten zuschickte, denn auch ausdrücklich mitgeteilt, daß die Rhythmusfrage in der Vatikana außer acht gelassen werde. Beim gegenwärtigen Stande der strittigen Frage würde eine autoritative Festsetzung des Rhythmus in der Tat die Herausgabe der Vatikana auf lange Zeit hinausgeschoben haben. Die Darbietung der alterwürdigen Gesänge in ihrer melodischen Vollständigkeit, wie sie in den Mss. des 12. Jahrhunderts vorgefunden werden, ist schon eine sehr dankenswerte Gabe, die der gebildete Fachmann mit einiger Mühehaltung für die Praxis rhythmisch einrichten kann. Solesmes tut es in seiner Weise. Soll diese Schelte das Monopol haben?

Wenn wir Mensuralisten nun den Noten dieser vatikanischen Melodien entweder historisch genau oder wenigstens nach dem mittelalterlichen Prinzip den Dauerwert geben, den sie vor dem Verfall des Chorals hatten, d. h. Noten von verschiedener proportioneller Dauer, so entlehnen wir diese Dauerwerte nicht von der modernen Musik, wie P. Hügle meint, sondern wir geben dem Choral, d. h. dem Eigentümer nur zurück was ihm gehört und er verloren hatte. Umgekehrt hat gerade unsere heutige abendländische Musik ihre Notenwerte vom alten Choral, aus dem sie sich entwickelt hat, dem sie ihren Rhythmus wie anfänglich die Notationsweise (Quadratschrift) entlehnt hat. Von wirklich wesentlichem rhythmischen Unterschied zwischen liturgischer (Choral) und weltlicher Musik kann also wissenschaftlich keine Rede sein.

Das Gesagte, in sich und in den Schlußfolgerungen, recht verstanden, beantwortet in der Wurzel alle Schwierigkeiten des P. Hügle.

Was P. Hügle nebst der Auserachtlassung der geschichtlichen Tatsachen irreführt, ist der falsche Begriff, den er sich vom Wesen des Rhythmus bildet; er definiert den Rhythmus: Eine Folge von Auf- und Abstiegen, eine Art Ebbe und Flut (*a succession of rises and falls, a certain ebb and flow*). Diese Dinge gehören der Melodie als solcher an, sie sind Vorgänge in der Reihenfolge der auf- und absteigenden Intervalle, in der Musikphrase als solcher, die da anhebt, anschwillt und sich gegen Ende herabsenkt; sie sind auch in den Bewegungen des dirigierenden Armes; sie gehören aber nicht zum Begriff des Rhythmus. Es kann etwas rhythmisch sein ohne diese melodischen Vorgänge aufzuweisen, so z. B. der melodiöse Trommelschlag beim Marsche der Soldaten.

Machten aber diese Vorgänge wesentlich den Rhythmus aus, so könnte kein Rhythmus ohne sie existieren. Rhythmus in der Musik ist Ordnung von Zeiteilen, und zwar unmittelbar mittels der Sinne auffaßbare Ordnung. Es kann aber diese Ordnung nur durch zwei Mittel (vereinigt, oder unvollkommener, einzeln) auffaßbar gemacht werden, nämlich durch den verschiedenen Dauerwert und die verschiedene Stärke (dynam. Akzent), die man den Zeiteilen gibt. (Siehe die ausführliche Begründung in *Musica sacra* 1909, Nr. 4, Randglossen.)

Mag die gregorianische Musik in den Einzelheiten des Rhythmus von der modernen Tonkunst auch noch so verschieden sein, Musik und Rhythmus sind sie doch beide und es müssen daher die wesentlichen Elemente des Rhythmus beiden gemeinsam sein.

Die oben gegebene Definition entspricht dem althergebrachten Begriff des Rhythmus, wie ihn schon die alten Griechen lehrten, die bekanntlich so feinen rhythmischen Sinn besaßen; so haben die Musiker aller Jahrhunderte den Rhythmus verstanden und geübt. Will man sich gegenseitig verstehen, so muß man den Ausdrücken ihre durch den Gebrauch fixierte Bedeutung belassen. Will also die Solesmische Schule von etwas anderem sprechen, von den melodischen Vorgängen, die P. Hügle erwähnt, so sollte sie dafür einen andern Namen wählen. Ich weiß wohl, daß sie Einspruch erheben wird gegen das soeben Auseinandergesetzte als eine ungenügende Auffassung ihres sogenannten Rhythmus; vermöge einer eigenartigen Verwechslung vermengt sie nämlich manchen Vorgang des eigentlichen Rhythmus mit der Sache, die sie Rhythmus nennt, und so ist der Verwirrung kein Ende. Dom Mocquereau mutet denn auch den Musikern wiederholt zu, daß sie sich einer Wiedergeburt, einer Neuerschaffung (*recréer*) unterziehen, falls sie in die esoterischen Lehren der Schule verständnisvoll eindringen wollen. Immer eine sehr verdächtige Sache, wenn tausendjährige Begriffe plötzlich als falsch hingestellt werden und nageleuerten Theorien Platz machen sollen, und wenn erprobte Fachmänner trotz jahrelangen Hin- und Herstreitens von solchen neuen Aufstellungen immer noch nichts verstehen können!

P. Hügle tadelt dann, daß „der einen einfachen Note der Vatikana verschiedene Dauerwerte zuerteilt werden:  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{8}$  usw.“ Dasselbe empört das äqualistische Empfinden Sandhages in „Gregorianische Rundschau“ 1909, Nr. 3, S. 46. Ein dritter im Bund will sich auch noch aus demselben brüchigen Metall ein Siegfriedsschwert gegen den verhaßten Mensuralismus schmieden: P. H. Clemens im holländischen „St. Gregorins-Blad“ 1909, Nr. 3, S. 31. Nun, die Vatikana gibt ja, wie wir gesehen haben, den Notenwert nicht an; einer und derselben Noteform können also ganz verschiedene Dauerwerte entsprechen. Das sehen wir in der Tat, sobald wir die Neumenkodizes zum Vergleich herbeiziehen; nicht nur sind in denselben verschiedene rhythmische Neumen für eine und dieselbe vatikanische Notenform zu finden, sondern derselben Neume ist hier ein Längenzeichen, dort ein Zeichen der Kürze beigefügt. P. Hügle und Herr Sandhage und P. Clemens sollten das wissen.

Meine Requiemausgabe will übrigens keine historisch-kritische sein; ich habe über mein Verfahren durch mehrmalige Erklärungen in Artikeln und ausdrücklich wieder in Titel und Vorbemerkung zur *Missa gregoriana* I, Op. 88, Nr. 1, keinen Zweifel gelassen. Es sind vor allem künstlerische Rücksichten, die mich leiteten; ich hatte also größere Wahlfreiheit bezüglich der Notenwerte, als wenn ich mich genau an die ursprünglichen Länge- und Kürzzeichen hätte halten wollen. Es genügt vielfach die Anwendung des von dem Choralkomponisten befolgten rhythmischen Prinzips.

B. Ich prüfe nun die vom praktischen Standpunkt aus in vier Punkten geordneten Einwürfe P. Hügles.

1. „Keine feststehende Norm zur Bestimmung des Wertes der vatikanischen Noten.“ — Wollte man sich mit einer historisch-kritischen Ausgabe begnügen, so ließe sich, wenigstens in manchen Punkten, wohl eine Norm feststellen; für eine freiere rhythmische Bearbeitung allerdings nicht. Man muß hier eben, wie in so vielen andern Dingen, das Beste wählen, bezw. unter den verschiedenen dargebotenen rhythmischen Bearbeitungen diejenige, die man für die künstlerisch schönste und die zweckmäßigste hält. Gibt es doch selbst in den solesmistischen Ansagen keine feste Norm trotz des hier die Sache so sehr erleichternden Prinzips des Gleichmaßes. Macht ja selbst Dom Mocquereau in „*Rassegna gregoriana*“ 1909, Nr. 3—4, Spalte 138) darauf aufmerksam, daß „allein schon die Intonation des Vatikanischen *Credo* I, vier (solesmistischen) Ausgaben (Pustet, Schwann, Dessain, Desclée) entnommen, vier unähnliche Lesarten und zwar betreffs des alleinigen Dauerwertes der Note uns gibt.“

2. „Infolgedessen kann die Benennung des Chorals (das Choralsingen) nie allgemein werden.“ — Das folgt nun durchaus nicht. Eine und dieselbe Interpretation des Chorals wird nie allgemein werden können, zugestanden, oder richtiger: *transcat*, es mag dahingestellt bleiben; deun absolut unmöglich, bei gutem Willen, wäre eine Verständigung nicht; die Choralpflege, der Choral selbst kann so nie allgemeine Verbreitung finden, das muß verneint werden. Beethovens Symphonien werden trotz ihrer genauen Notation auf verschiedene Weise seitens der verschiedenen Dirigenten vorgeführt, aber verbreitet sind sie in allen besseren Konzertinstituten.

3. Der Choral im musikalischen Rhythmus kann nicht allgemeine Verbreitung erlangen, weil er so zu schwer ist; „soll er allgemein werden, so muß sein Rhythmus sich durch die elementarste Einfachheit auszeichnen.“ — Erstens, es ist eine geschicht-

liche Tatsache, daß der gregorianische Gesang mit seinem musikalischen Rhythmus im Mittelalter jahrhundertlang wirklich allgemein verbreitet war. Zweitens, welch unkünstlerische und der Würde des Gottesdienstes sehr wenig entsprechende Gesinnung gäbe der kund, der sich wirklich mit einem solch rudimentären Singen zufrieden geben wollte, wo er es leicht besser machen könnte! Drittens, der musikalische Rhythmus, obwohl weniger einfach als der Kindertarnter-Buchstabierrhythmus im Gleichmaß der Noten, ist in der Tat nicht schwer. Vermöge der Plastik, die er den Melodien gibt, prägt er sie erst recht ein, macht sie verständlich und dementsprechend leichter. Der an Klntr zurückgebliebene Orient ist ja in stande, seine liturgischen Gesänge im musikalischen Rhythmus zu singen; selbst die wilden Völker singen ihre Weisen in verschiedenem Notenwerte; unsere kirchlichen und weltlichen Volksgesänge sind so rhythmisiert, ja noch mehr, sie haben selbst in Takt gebrachten musikalischen Rhythmus. Mehrmals in der Woche höre ich selbst die Kinder einer ganzen Pfarrschle ohne Direktion in den Kinderbänken mit spielender Leichtigkeit das *Requiem* im Rhythmus der verschiedenen Notenwerte singen, und ich sollte trotzdem die Überzeugung gewinnen, dieser Rhythmus sei praktisch nicht durchführbar?

4) Um konsequent zu sein, müßte auch der Priester am Altar nach dieser Methode singen. „Man stelle sich da die Empfindungen des gläubigen Volkes vor! etc.“ — Nun, es trifft sich, daß ich soeben ein Hochamt gesungen habe. Ich gestehe, daß ich es im wirklichen Rhythmus getan habe. So lange ich Priester bin, habe ich überhaupt so gehandelt. Auch alle Priester, die ich Gelegenheit hatte zu hören, haben je nach dem Maße ihrer musikalischen Fähigkeiten die Altarmelodien der Medizäa in verschiedenen Notenwerten vorgetragen; und ich kann in aller Wahrheit sagen, daß in all den Ländern, wo dies stattfand, ich nie gehört habe, daß das gläubige Volk an diesem Rhythmus Anstoß genommen hat. P. Hügler gebrauchte den Ausdruck: Moderner Rhythmus, und meint damit wohl die Einrichtung in regelmäßigen modernen Takten. Der Choral hatte unseres Wissens nie eine solche Einrichtung und auch die Mensuralisten geben ihm keine solche, sondern eben nur Noten von verschiedener proportioneller Dauer, was wahrlich nicht dasselbe ist; es können die Noten verschiedene bestimmte Dauer haben, ohne in modernen Takten gruppiert zu sein.

Nun zu P. Wädenschwilers feurigem Herzenserguß! („*Church Music*“ S. 170). Er ist eine rhetorische Erweiterung der Sandhageschen Kritik in „Gregorianische Rundschau“ 1909, Nr. 3) mit Befügung persönlicher Vorwürfe und Verdächtigungen. In Verbindung mit der Tätigkeit der Mensuralisten und speziell der meinigen spricht P. Wädenschwiler von Protestanten, von Luthers Grundsatz. Er bezweifelt und hält es für eine Ironie, wenn im Prospektus meines *Requiem* von Gehorsam dem Heiligen Vater gegenüber die Rede ist und vom Wunsch, die Einführung der Vatikanischen Ausgabe zu fördern; er kann nicht nubin, anzunehmen, daß wir Mensuralisten jetzt nur henchlen, wenn wir uns für die Vatikana bemühen; ja gleich „hysterischen“ Engländern, welche von 60000 deutschen Musergewehren träumen, die in London zur dereinstigen Überumpelung Englands verborgen liegen, erblickt er allen Ernstes das Gespenst einer Verschwörung zwischen Mensuralisten und Medizäern!) zum Sturze des Lieblingswerkes des Heiligen Vaters.

Und all dieses Zetergeschrei gelegentlich einer reinen Kunstfrage, in Sachen einer einfachen rhythmischen Interpretation! Braucht es solchen rein aus der Luft gegriffenen Verdächtigungen und Hirngespinnsten gegenüber einer ernstlichen Erwidern? Es muß um eine Kunstansicht wirklich schlecht bestellt sein, wenn man sich genötigt sieht, zu ihrer Verteidigung zu solchen Kampfmitteln seine Zuflucht zu nehmen.

Zu Musikalischerem übergehend bemerke ich zunächst, daß P. W. notengetreu meine rhythmische Fassung des stark melismatischen „*Dum veneris*“ im *Requiem* als Vogelschenche abdrückt. Es soll abschreckend wirken. Man ist allerdings nicht gewöhnt, den Choral so vor sich zu sehen, wie man ihn faktisch singt, ohne sich von den Notengestalten, die den wirklich Gesungenen entsprechen, Rechenschaft zu geben. Es liegt im orientalisierenden Choral manches, das bei unserer gegenwärtigen europäischeren Musikpflege befremdet. Durch die genaue, klar vor Augen liegende Notierung kommt dies uns mehr zum Bewußtsein. Ich will nun dasselbe „*Dum veneris*“ in den

<sup>1)</sup> Als Hauptmedizäer wird dem P. W. wohl Monsignore Dr. Haberl gelten. Wenn nun der letztere in seiner „*Musica sacra*“ meinen Artikel Raum gibt, so kann diese Teilnahme für die Mensuralisten, bezw. das Offenhalten der Spalten seiner Zeitschrift für mensuralistische Stimmen, so wenig als eine „ganz plötzliche“ („*all at once*“) und ein Anzeichen eines angeblichen Komplotts gegen die Vatikana angesehen werden, als lange bevor noch man an eine Vatikana nur denken konnte, die „*Musica sacra*“ und das „Kirchenmusikalische Jahrbuch“ mensuralistische Aufsätze aus der Feder F. Gietmanns brachten. Ich erwähne im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch“ 1896, S. 50, den Artikel „Rhythm. Gliederung des Chorals; 1898, S. 122: „Neuere Choralstudien“; 1902, S. 193: „Dechevrens *Les vraies mélodies grégoriennes*“; in „*Musica sacra*“ 1896, Nr. 11: „Der oratorische Rhythmus im Choral“, Nr. 13. „Der Rhythmus des Sprachgesanges“; Nr. 14 „Der Rhythmus des griechischen Kirchengesanges“; Nr. 23 „Einzelnes über Eigenart und Vortrag des alten Chorals.“ Damals, wo man in den verschiedenen obwohl nicht bestimmt proportionell notierten Dauerwerte der Medizäa einen gewissen musikalischen Rhythmus besaß und deshalb die Rhythmusfrage nicht wie jetzt, bei der rhythmuslosen Vatikana, eine brennende war, hat man diesen sehr gründlichen und wissenschaftlichen Artikeln nicht die verdiente Aufmerksamkeit geschenkt. Es lohnte sich nun sehr, das Versäumte nachzuholen. Wahrheitsuchende Äqualisten würden ihre Vorurteile ablegen.

Notengestalten beschreiben, die Franz Witt in der Orgelbegleitung des *Ordinarium Missae* verwendet, d. h.  $\ominus$  für den längsten Ton,  $\surd$  für den mittelwertigen,  $\updownarrow$  für den kürzesten. Wie sieht nun die Stelle aus?

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the notes for the text "Dum ve - ne - ris in - di - cá - re". The second staff contains the notes for "sá - cu - lum per i - gnum." The notes are written in a simple, rhythmic style with various note values and rests.

Wo bleibt nun die Wädenschwilersche Vogelschenke? Gesungen würde obiges aber (nach meiner 35-jährigen Erfahrung zu urteilen) gerade so wie ich es in meinem *Requiem* fürs Auge klar-gestellt habe.

Herr Sandhage (in der „Gregorianischen Rundschau“) hatte „nicht begreifen können, warum ich auf halbem Wege stehen geblieben bin und nicht auch noch Taktstriche hinzugesetzt und  $\frac{1}{4}$ , oder  $\frac{1}{2}$  davorgeschrieben habe.“ Noch metronomische Angaben — er hätte auch die verschiedenen Vortragszeichen, wie *p*, *mf*, *f* — und  $\surd$  erwähnen können — „und der moderne Choral wäre dann fertig in Frack und weißer Weste, Zylinder und Glacéhandschuh“. P. W., der dem Herrn S. auch in der Anführung eines musikalischen Beispiels nachgegangen hatte, ahmt ihm auch hier nach, selbst der Zylinder — bei P. W. ist's ein Pariser Hut neuester Mode — fehlt nicht.

Was nun die beiden Herren hier ironisch vorschlagen, wäre in der Tat ganz praktisch mit Ausnahme der Taktstriche. Wir haben es hier wieder mit Vorurteilen zu tun. Das Verpönte liegt übrigens schon vor. In der in vieler Hinsicht vortrefflichen „Nenen Schulte des Choralgesanges“ des P. Johnner, O. S. B. (S. 217—230), sind sehr viele Vortragszeichen leibhaftig zu sehen. Und man hat sich darüber nicht entsetzt. Aber natürlich: *Quod licet Jovi, non licet bovi*. Der Mensuralist könnte das nicht ungestraft tun.

Wo immer Choral schön gesungen wird, wird er je nach der melodischen Stelle in verschiedenem Stärkegrad, in verändertem Tempo, bald etwas drängend, bald verlangsamt angeführt. Was also tatsächlich bei der Anführung vor sich geht und vorgehen muß, soll anders der Choral natürlich und kunstgemäß vorgetragen werden, das darf auch schriftlich verzeichnet werden, und das darf nicht nur geschehen, sondern es würde zur Erleichterung der richtigen Auffassung und Hilfe für das Gedächtnis des Sängers mit Nutzen angezeichnet werden, gerade wie man in der sonstigen Musik zu diesem Hilfsmittel seine Zuflucht nimmt. Sind denn unsere Chorsänger plötzlich so große divinoratorische Künstler, sobald sie vor Choralnoten gestellt werden, daß ihnen die üblichen Hilfsmittel da überflüssig und gar hinderlich wären? Ist nicht vielmehr das ausdruckslose, mechanische gleichgültige Absingen des Chorals teilweise gerade auf den Umstand ursprünglich zurückzuführen, daß unsere Chorleiter beim Choral-Aschenbrödel sich nicht die Mühe und Zeit nehmen, den Sängern dergestalt unter die Arme zu greifen? In den ältesten Neumenkodizes erblicken wir eine ganze Anzahl Vortragszeichen in Form von Buchstaben usw., der hentige Choralist aber muß von Fall zu Fall die Vortragschattierungen improvisieren. Auf welcher Seite liegt die größere Wahrscheinlichkeit richtiger Vortragsauffindung, auf seiten des improvisierenden, vielfach musikalisch ungebildeten Sängers, oder auf seiten eines alle Umstände mit Muße und musikalischem Verständnis überlegenden guten Herangebers? Selbstverständlich bleibt dann noch, wie bei jeder anderen Musik, künstlerische Freiheit und Spielraum genug für den jeweiligen Dirigenten und Sänger.

Warum wir unsere Schule diejenige des musikalischen Rhythmus nennen? — P. W. sieht darin ein starkes Stück Annassung und meint, wir täten es, um anzudeuten, daß der oratorische Rhythmus unmusikalisch sei. Nicht so; und hätte P. W. die Schriften P. Dechevrens und anderer Mensuralisten näher studiert, so wüßte er, daß es geschieht, weil der Rhythmus nach der Lehre der Mensuralisten aus dem Wesen und den Anforderungen der Musik selbst sich ergibt, im Gegensatz zum oratorischen Rhythmus, der sich angeblich aus dem Text herleitet.

Aber trotz unserer Gegnerschaft zum System des Gleichmaßes bleibe es wahr, daß der äqualistische Choral, von den Solesmer Mönchen gesungen, schön klinge. — Nun ja, schöne Stimmen, lang aneinander gewohnte, fortwährend in Übung stehende fromme Sänger, in klösterlicher Gewandung und Atmosphäre, werden in Verbindung mit den kirchlichen Zereemonien stets Eindruck machen. Selbst eine einfache Tonleiter aus der Kehle eines großen Sängers entbehrt nicht einer gewissen Schönheit; wirkt derselbe Sänger aber nicht noch ganz anders, wenn er eine gut rhythmisierte Melodie vorträgt!

Es wurde von sehr geschätzter Seite geschrieben: Das System des gleichen Dauerwertes gleicher Noten — worunter wohl Noten von verschiedenem aber proportionell-bestimmtem Dauerwert verstanden sind — vernünftiger den Choral, nehme ihm seine Schönheit und seine Kraft und widerspreche seinem ganzen Wesen. — Wie könnte wohl diese Behauptung bewiesen werden? Daß diese oder jene Bearbeitung nach diesem System so etwas bewirken könne, das verstehe ich; daß aber das System selbst es tue, das ist mir ganz unverständlich. Wie könnte nämlich



das eigene Prinzip, nach welchem eine Sache geschaffen wurde — und der ursprüngliche Choralrhythmus hatte ja proportionell-bestimmte Werte — dem ganzen Wesen dieser Sache widersprechen und sie verunzieren? Und abgesehen von diesem historischen Faktum, was hindert dann, gerade diejenigen Notenwerte für die schriftliche Darstellung zu wählen, welche der Melodie ihre Schönheit und Kraft verleihen und die in der Ausführung wirklich beobachtet werden? Denn in der konkreten Ausführung sind es jedesmal bestimmte Werte. Und kann denn nicht der Choralist, wie jeder andere Sänger in jeder anderen Musik sein subjektives *tempo rubato* anwenden, falls er es für künstlerisch berechtigt hält? Die vom Mensuralisten ihm dargebotene rhythmischen Werte sind ihm dann, will er es absolut haben, was diejenigen der Medizäa ihm waren; er hat den freien Rhythmus im Sinne der Medizäa.

Von nicht weniger hochgeachteter Seite wurde dann die Meinung geäußert, belufts schönen, fließenden Vortrags des Choralis müßten unsere Sänger an die Quadratnotenschrift gewöhnt werden. — Ich fürchte, daß diese Anschauung unsere neue Lage außer Auge läßt, die Lage nämlich, in die uns die keine rhythmischen Werte bietende Vatikana versetzt. Man lebt und denkt immer noch in und mit der altgewohnten Medizäa, in der die Bearbeiter ihre langen und kurzen Noten unbewußt nach dem System des musikalischen Rhythmus, unter dessen Einfluß sie standen, eingerichtet und von neuem dem Choral gegeben hatten, und zwar so, daß auch die Textunterlage diesen Rhythmus unterstützte. Ganz anders ist es aber mit der Notation und der Textunterlage der Vatikana bestellt, bei welcher die äußerlich verschiedene Gestalt der Noten nicht die innere rhythmische Beschaffenheit anzeigt usw. Warum singt man denn die Vatikana meistens aus den sogenannten Rhythmisierungen in modernen Noten? Eben weil die Choralnotation des 12. Jahrhunderts (d. h. diejenige der Vatikana) rhythmisch unzulänglich ist.

Und hier freut es mich, einmal mit Dom Mocquereau übereinstimmen zu können. In „*Rassegna gregoriana*“ Nr. 3—4 weist er das von mir zuletzt Gesagte schlagend nach; und jeder wird in Dom Mocquereau, trotz seines visionären Rhythmussystems, den großen Kenner und Liebhaber des Choralis anerkennen, der gewiß nicht geneigt ist, das dem Choral eigentümliche und notwendige Herabsetzen und daranzugeben. Dom Mocquereau zitiert für seine Ansicht einen andern ebenfalls sehr angesehenen Choralkenner, Dr. Mathias. Ich will ihm hierin folgen. Das längere Zitat aus der (Straßburger) Caclia 1906, Nr. 3, S. 37 und 39 ist in der Tat sehr lesenswert und aktuell; und wenn die Unzulänglichkeit der jetzigen Choralnotenschrift sich schon für den Vortrag im Gleichmaß ergibt, dem Dr. Mathias, wenn auch etwas frei, huldigt, was muß es erst sein, wenn man nicht in lauter gleichkrznen Noten singen will?

Dr. Mathias schreibt also: „Wie oft muß man wahrnehmen, daß sonst wohlgeschulte Sänger vor einer Choralvorlage wie ratlos dastehen, selbst wenn ihnen die Choralnotenschrift kein Rätsel mehr ist. Ihr Choralvortrag sticht vor ihren übrigen gesanglichen Leistungen ab wie das nächtliche Dunkel vor dem hellen Tag: Es ist ein kraft- und saftloses Gesänge, ein zaghaftes, unsicheres Wanken und Schwanken durch die Reihen der Töne, das sich jeder normalen Phantasie als das gerade Gegenteil von einer Hebung oder Verklärung des liturgischen Wortes darbieten muß.“

„Au der Vorbildung des Sängers kann es nicht liegen. Noch weniger an der Natur und Beschaffenheit des Choralis. Wie eigenartig dieser in mancher Beziehung sein mag, er steht mit jeder andern Gesangsform auf einer und derselben musikalischen Basis und stellt dnrchaus keine wesentlich verschiedenen Anforderungen an die ausführende Kraft. An der erwähnten Unsicherheit kann nur die Unbestimmtheit der Choralvorlage, die Unzulänglichkeit der Choralnotenschrift schuld sein. Während der hertige Sänger von jeder Vorlage genaue Auskunft über die melodische und rhythmische Gestaltung der zu singenden Melodie erwartet, bietet ihm die spätmittelalterliche Choralnotenschrift, wie sie heute noch zu Ehren besteht, das rein Melodische der Choralmelodie und vom Rhythmischen, wenn wir von den Ziernoten und -Formeln absehen, nicht mehr als die Gruppierung nach Sätzen und Satzelschnitten. Sie schweigt völlig über das rhythmische Verhältnis der Einzelnotöue zu einander, dessen genaue Einhaltung schon beim Solo- noch mehr aber beim Chorgesang die unerlässliche Vorbedingung eines sicheren, bestimmt ausgeprägten und darum auch ausdrucksfähigen Vortrags bildet.“ „Dieses rhythmische Verhältnis der Einzelnotöue nach Länge und Schwere, nach Dauer und Wärme, nach Quantität und Qualität betrifft aber, sagt Dr. Mathias, das Wesen der Choralmelodie selbst.“ „Zweifel können sich einstellen, wenn über einer Silbe mehr als drei Töne erklingen sollen. Nach höchstens drei Tönen stellt sich nämlich erfahrungsgemäß für den Sänger das Bedürfnis ein, mit der Stimme irgend einen neuen Stützpunkt zu gewinnen, seiner Stimme einen, wenn auch noch so leisen und unmerklichen Nachdruck zu geben.“ (Wie es hier dargestellt ist, paßt dies genau un für die Noten im Gleichmaß, die eben je eine Zählzeit darstellen. Bei verschiednem Werte der Noten können mehrere Noten auf eine Zählzeit kommen oder umgekehrt kann die Notendauer sich über mehrere Zählzeiten erstrecken. Das Bedürfnis nach neuen Stützpunkten hat die Zählzeiten zur Basis, nicht die einzelnen Noten.) „Sind ihm diese Stützpunkte nicht von vornherein gegeben, dann legt er sich selbst solche aufs Geratewohl während des Singens fest. Mauchmal ist seine Wahl eine glückliche, sehr oft ist sie es aber auch nicht. In jedem Fall ist sein Vorgehen ein plan- und zielloses, er muß sich vielfach dem blinden Zufall anheimgeben, und daher das Unsichere und Zaghafte und Unbestimmte im Vortrag. Sollen mehrere Sänger gleichzeitig solche unbestimmte Notenreihen absingen, dann steigert sich natürlich diese Unsicherheit und Verschommenheit. Jeder legt sich möglicherweise die Stützpunkte anders zurecht. Was der eine betont, läßt der andere unbetont, worauf der eine sich stützt, darüber geht der andere leicht hinweg: ein beständig sich lähmendes Abmühen ohne Farbe, ohne Glanz, ohne Leben, ein undefinierbares

Gewackel! Solche längeren Tonreihen müssen also unbedingt rhythmisch gegliedert und gedeutet werden.

Dom Moqueureau fügt bei: „Nie hat man ein strengeres Urteil über die Choralnotenschrift gefällt.“ Und er hält es für gerecht.

Canisius-College, Buffalo N.-Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

Nachschrift der Redaktion. Die „Rhythmusfrage“ ist immer noch offen und weder nach musikalischer noch nach historischer und ästhetischer Seite klar und zweifellos; man kann es noch wagen, die absolute Gleichwertigkeit der Noten und Notenformen des *Graduale Vaticanum* zu bezweifeln. Aus diesem einzigen Grunde hat die Redaktion keinen Anstand genommen, die Artikel von P. Dechevrens und P. Gietmann schon lange vor dem Erscheinen des *Graduale Vaticanum* und die Arbeiten P. Bouvins auch nach Publikation derselben aufzunehmen. Die von der gegenwärtig führenden Partei intendierte Praxis im Vortrag der traditionellen Melodien kann unmöglich als definitives Endergebnis angesehen, sondern es muß jene Freiheit gewahrt werden, die dem musikalischen Denken und Fühlen der Nationen in allen Jahrhunderten gewahrt war und bleiben wird. Jene Individualität, welche bei der Deklamation des liturgischen Textes zu Tage tritt, wenn der eine die Worte und Silben lautrichtig abliest und zerhackt, der andere aber mit Verständnis des Inhaltes, mit gehobenem Tone, nach dynamischer und rhythmischer Seite schön deklamiert, muß ja auch auf die Melodie übertragen werden können. Wenn aber Personen in solchen Auseinandersetzungen ein Komplott gegen den Willen des Heiligen Vaters erblicken, mit Denunziationen drohen und Ketzerei riechen, dann überschreiten sie die Gesetze des Anstandes und der Gerechtigkeit, ja sie verurteilen sich selbst, trotz feierhafter Betuierung der Wahrheit und absoluten Richtigkeit ihrer unkünstlerischen und selbstkonstruierten Gesetze. Die Auktorität des Gesetzgebers soll und muß gewahrt werden, das wird bei der Generalversammlung in Passau zum Ausdruck kommen, wie es in Eichstätt der Fall war (siehe unten S. 91 Antrag.) Wenn aber die Ausführung der Gesänge des *Graduale Vaticanum* nicht so rasche Fortschritte macht, als es der Heilige Vater, die Bischöfe und der Cäcilienverein wünschen, so liegt die Ursache hauptsächlich in der noch nicht gelösten Rhythmus- und Deklamationsfrage, die voraussichtlich noch mehrere Stadien durchlaufen muß, bis sie auf dem Punkte angelangt ist, der als „der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht“ begrüßt werden kann.

F. X. H.

## Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien (25.—29. Mai).

Keine flatternden Fahnen und riesenhaften Plakate, keine rauschenden Umzüge verkündeten dem erwartungsfroh gestimmten Besucher der alten Kaiserstadt an der Donau den Glanz jener denkwürdigen Tage des 25. bis 29. Mai 1909, in welchen das Gedächtnis an einen der größten und treuesten Söhne Österreichs gefeiert werden sollte, die Erinnerung an eine der leuchtendsten und sympathischsten Erscheinungen der gesamten Musikwelt: an Joseph Haydn, dessen lebensfrohe, jugendfrische Kunst das erste Jahrhundert ihrer Geschichte mit wahrer Wunderkraft überdauert hat und die nun siegesgewiß sich anschiekt, den Wettlauf mit der Moderne auf eine neue große Distanz hin aufzunehmen — einem zweiten Jahrhundert, oder noch mehr: der Ewigkeit entgegen. Unvergänglich ist Haydns Kunst, unvergänglich, ewig; das sagen nicht bloß die auserkorenen Freunde und Verehrer, das geben auch diejenigen zu, die den Meister im Vergleiche zu den Neuerern „altmodisch“ finden. Denn Haydn ist der Altmeister der instrumentalen Form, der Begründer der modernen Instrumentalkunst, und eben deswegen ist sein Name mit den Geschicken der Tonkunst, mit der Geschichte der Musik für alle Zeiten untrennbar verknüpft.

Schlicht und einfach sei im folgenden erzählt, was sich zur Zeit der Wiener Festtage vor den aus aller Welt herbeigeeilten Teilnehmern, zu denen vor allem die zahlreichen Kongressisten gehörten, abspielte. Tausende von Händen waren rege, das große Werk würdig zu Ende zu führen, in den Konzerten und Proben, im Theater und in den — Kirchen flötete und jubilierte es allenthalben; ein einzigartiger Hymnus, dessen schwellende Akkorde, von den Fittichen der allgemeinen Begeisterung getragen, gar freudig zum Himmel emporstiegen. Drüben aber, in der Nähe der schlanktürmigen, herrlichen Votivkirche blickten die düsteren Mauern der Universität ernst und verwundert auf das regsame Völkchen herab, das von Kirche zu Kirche, von Konzert zu

Konzert, von einem Empfang zum andern rannte, um schließlich auch noch Zeit erübrigen zu sollen für den Besuch der zahlreichen wissenschaftlichen Vorträge, die auf dem schwarzen Brette des düsteren Hauses angekündigt waren. Kongreß! „Wer zählt die Völker, nennt die Namen, die gastlich hier zusammenkamen!“ Und wie würde Haydn gestaunt haben, hätte er an seinem Wiener Ehrenfeste wahrgenommen, daß nicht die Tonkunst allein es ist, die in diesen Tagen die Menschen beschäftigte, sondern auch die Musikwissenschaft — ein Gebiet, das ihm zu Lebzeiten noch völlig fremd war.

Am nächsten Tage, nachdem ich im Hofopertheater Richard Straußens „Elektra“ gehört hatte, begab ich mich zum Begrüßungsabende ins Rathaus, wo sich an den Spitzbogen der Volkshalle die Schallwellen der lustigen Jodler brachen, die von einem Männerchore, einem gemischten Chore und mehreren Solisten unter der Führung des bekannten Volksliedforschers Professor Pommer herausgeschmettert wurden. Brausend, wie aus dem grünen Walde, kamen von dem steinernen Geäst die Klänge an das durch die Dissonanzen der „Elektra“-Musik gar fürchterlich malträtierte, nun wieder freudig aufhorchende Ohr zurück, daß einem das Herz im Leibe lachte. Wie froh war ich, der „Elektra“ entronnen zu sein! Die bei ihr „gewonnenen“ Eindrücke mit in die nächtlichen Träume hinüberzunehmen, wäre höchst unvorsichtig gewesen. Schon beim Überfliegen des Textbuches schandert man; um wieviel mehr erst bei der Aufführung, wo ein auf 120 Mann verstärktes Orchester die gräßlichsten Kakophonien, die teuflischsten, grellsten Klangeffekte an den Mann bringen muß, wo auf der Bühne ein großes Schlachten vorbereitet wird, ein unheimliches Schreien, Quicken, Stampfen die Luft erschüttert — man erstickt fast unter dem Drucke der unheilgeschwängerten Atmosphäre, die sich um den Palast Klytämnestras und über den Zuschauerraum zusammenzieht.

Am Dienstag begannen die offiziellen Feierlichkeiten mit einer von Sr. Exzellenz dem Herrn Bischof und Hofburgpfarrer Dr. Laurenz Mayer in der K. K. Hofburgkapelle zelebrierten Pontifikalmesse, bei welchem Joseph Haydns „Mariateller“-Messe zur Anführung gelangte, exekutiert von den Hofkapellängern unter der Leitung des K. K. Hofkapellmeisters Karl Luze. Das Orchester bestand gleichfalls aus Hofmusikern. Was ein so illustrierter Gesang- und Orchesterkörper hinsichtlich glänzender Effekte, insbesondere dynamischer Abstufungen überhaupt zu leisten imstande ist, wurde pünktlich erfüllt; ja ich kann sagen, daß die minutiöse Genauigkeit, mit der sich die Ausführenden am Heransarbeiten der *Pianissimi*, Schwellen und Abschweller, der Akzente, Verzierungen usw. beteiligten, dem Begriffe „Musteraufführung“ vollkommen entsprach. Anders die Wirkung vom rein kirchlichen Standpunkte. Man mag die Messen Haydns noch so vollendet aufzuführen, immer wird dabei die Vorstellung des Konzertmäßigen, Theatralischen wachgerufen, immer wieder wird der Hörer aus der Beschaulichkeit der Andacht emporgeschreckt, sieht er sich oft plötzlich mitten in das Geräusch der profanen Alltagswelt versetzt oder, wenn man will, in ein Symphoniekonzert, dessen „Milieu“ mit dem einer gottesdienstlichen Handlung nichts gemein hat, als die mit Menschen besetzten Stühle oder Bänke.

Das zur Haydnfeier herausgegebene, mit der Charakteristik der aufzuführenden Werke sich beschäftigende ProgrammBuch unterzieht auch die Mariateller-Messe einer kurzen Analyse und spricht in der Einleitung von Haydns herzlicher Offenheit und von seinem reinen künstlerischen Gewissen — zwei Grundeigenschaften des frommen Meisters, die wohl noch niemand bezweifelt hat — vermeidet es aber, die für Haydns Stil so charakteristische Verquickung des Weltlichen mit dem Kirchlichen auch nur mit einer Silbe zu betonen. Also gerade der springende Punkt wird übergangen! Dagegen lesen wir: „Der Vorwurf zu großer Heiterkeit ist auch nie verstummt, weil Haydns Messen in der Kirche nie verstummen wollten.“ Diese Inschutznahme Haydns ist nichts anderes als ein Gutheißer der Wiener kirchenmusikalischen Zustände. Sie nimmt durchaus nicht mehr wunder, ist aber insoferne höchst merkwürdig, als dadurch der Vorwurf „zu großer Heiterkeit“ auf der ganzen Linie zugegeben wird; denn wären die Haydnschen Messen nicht allzu heiter, so hätten ihre Anwälte gerade durch das konsequente Vordemonstrieren dieser Meßkompositionen die auf die große Heiterkeit vorgebrachten Einwände längst entkräften können. Aufführung und Vorwurf verhalten

sich hier eben wie Ursache und Wirkung; das möge nicht vergessen werden. Es ist doch sonderbar: demselben Joseph Haydn, über dessen Oper „Die wüste Insel“ (*L'Isola disabitata*), die am letzten Tage der Haydnfeier im Hofoperntheater gegeben wurde, die Wiener Presse grimmig herfiel, um sie gleich einem falschen Guldenzettel zu zerfetzen,<sup>1)</sup> soll rücksichtlich seiner Messen nicht ein Haar gekrümmt werden, ansonsten man sich den Zorn des Herrn Dr. Schnerich zuzöge. Daß Haydn für die Opernkomposition keine dramatische Eignung besaß, darf ruhig ausgesprochen werden; daß er aber der Verweltlichung der Kirchenmusik Tür und Tor öffnete, darüber soll man hübsch ruhig sein.

Um in den nachfolgenden Zellen nicht nochmals auf die Wiener Kirchenmusik zurückkommen zu müssen, will ich gleich an dieser Stelle mitteilen, was in den Kirchen Wiens zu Pfingsten zur Anführung gebracht wurde. Kirchenmusikverein an der Pfarrkirche St. Peter: *Vidi aquam* von Witt, Graduale von Salieri, Offertorium von Gruber, Messe von Brosig. Am Pfingstmontage: Nikolai-Messe von J. Haydn. Pfarrkirche zu St. Otmar unter den Weißbergern: *Vidi aquam* von Michael Haydn, *Tantum ergo* von Bigler, *Missa solennis* in D-dur von Filke, Graduale von Rieder, Offertorium von Glickh. Pfingstmontag: *Tantum ergo* von Michael Haydn, Mariazeller-Messe von J. Haydn, Graduale von Rieder, Offertorium von Leitner. Pfarrkirche zu St. Karl Borromäus: Cäcilien-Messe von J. Haydn, Graduale von Abbé Vogler, Offertorium von Boschetti (Wien). Pfingstmontag: Schöpfungs-Messe von J. Haydn, Graduale von Henneberg, Offertorium von Boschetti. Kirche zu St. Thekla: Krönungs-Messe von Mozart, Graduale von Salieri, Offertorium von Martinek. Pfarrkirche zum hell. Joseph in Margareten: *Missa de St. Dominico* von Michael Haydn, Graduale von Kristinus und Offertorium von Salieri. Pfingstmontag: Theresien-Messe von J. Haydn. Pfarrkirche St. Florian: *Vidi aquam* von Rob. Führer, Mariazeller-Messe von J. Haydn. Neu-Margareten-Pfarrkirche: *Vidi aquam* von Rob. Führer, *Tantum ergo* von Franz Schubert, Mariazeller-Messe von J. Haydn. Gumpendorfer Pfarrkirche: Festmesse von Dr. Anton Faist, Graduale von Abbé Vogler, Offertorium von Gruber. Pfingstmontag: Theresien-Messe von J. Haydn. St. Ulrichskirche: Messe von Jerbeck. Breitenfelder Pfarrkirche: Instrumental-Festmesse von Rob. Führer. Pfarr- und Klosterkirche der PP. Serviten: *Vidi aquam* (freier Kanon) und *Tantum ergo* von Dorfmeister, große Messe von Rotter. Pfingstmontag: Messe in C von Mozart. Fünfhauser Pfarrkirche zur heiligen Maria vom Siege: *Vidi aquam* von Latzelsberger, *Tantum ergo* von Schiedermayer, Panken-Solomesse von J. Haydn, Graduale und Offertorium von Latzelsberger. Pfingstmontag: Messe in B von J. Haydn. Pfarrkirche zu Allenheiligen: *Vidi aquam* von Polzer, *Tantum ergo* von Haas, Allerheiligenmesse von Haas, Graduale von Becher, Offertorium von Haas . . .

Und so weiter. Die Feder sträubt sich, all die Programme aufzuzählen, die da in dem guten Glauben absolviert wurden, „gute Kirchenmusik“ zu machen. Auch im Stephansdome, wo man als Spezialität durchkomponierte Introiten hört, und in der Votivkirche, wo zwar die wechselnden Gesänge choraliter, aber im unglaublich raschen Tempo und überhaupt nur flüchtig (ohne liebevolle, künstlerisch und textlich einwandfreie Betonung) vorgetragen werden, derselbe Stil: Haydn und immer wieder Haydn!

Es ist für den Berichterstatter ein gar schmerzliches Gefühl, die kirchenmusikalischen Verhältnisse Wiens als tief betäubend bezeichnen und dies in einem Atem mit dem Berichte über die Haydn-Festtage tun zu müssen, an denen der Symphoniker und Oratorienmeister Joseph Haydn wieder in seiner ganzen Größe vor ihm stand. Aber so wie keine Macht der Welt in meine Bewundernden Verehrung des weltlichen Haydn auch nur im mindesten wankend zu machen, ebensowenig gelänge es, mich für den kirchlichen Haydn umzustimmen. Die lustigen *Kyrie* (ich umschreibe zur Abwechslung einmal „allzu heiter“ mit „lustig“) und *Dona nobis* haben meine Überzeugung, daß Haydns Messe zwar „Musik in der Kirche“, aber keine „Kirchenmusik“ im edeln Sinne des Wortes darstellen, gerade in Wien wieder befestigt. Und dies zu einer Zeit, wo mein Herz — nicht schäme ich mich, es einzugestehen — von Rührung und Freude übervoll, ja wo es weich wie Wachs war, so daß die aus dem Gesamtbilde gewonnenen Eindrücke nicht der leisesten Voreingenommenheit begegneten. Hätten mich die Aufführungen in der Hofburgkapelle und der Votivkirche — ich nenne hier zwei Hochämter, denen ich vom Anfange bis zum letzten Orgeltone beiwohnte — eines Besseren belehrt, ich würde es freudigst vermeiden. So aber bin ich hier wie dort unbekehrt geblieben, unbekehrt fürs ganze Leben.

Vom Choral war in Wien (die Votivkirche abgerechnet) nichts zu spüren, auch nicht in der Hofburgkapelle, wo sich Choral und Mariazeller-Messe freilich diametral gegenüberstanden wären, wenn man auf dem in diesem Falle geradezu unglücklich

<sup>1)</sup> Dr. Batka (Fremdenblatt) zermalmt das Werk zu Brei und spricht von der Aufführung als einer Vorstellung, die kaum an die Adresse „dummer Jungen“ hätte gerichtet werden dürfen.

zu nennenden Einfall gekommen wäre, dem Dreivierteltakt-Kyrie Haydns, den choralen Introitus voranzuschicken und statt der beiden „Einlagen“ (Graduale *Beatus vir* und Offertorium *Justus ut palma* von Michael Haydn) den *cantus gregorianus* vom Tage einzuschleiben. Ich sage „unglücklich“, weil ein größerer ästhetischer und liturgischer Gegensatz als der zwischen Choral und Haydns Kirchenmusik bestehende kaum gefunden werden kann, wovon ich mich in der Votivkirche hinlänglich überzeugt habe.

Um gerecht zu sein, sei festgestellt, daß in einigen Kirchen Wiens auch ab und zu alte Meister zu hören sind, wie beispielsweise am Stephansdom. Doch das sind Ausnahmen, die sich zudem mehr auf „Nippachen“ des klassischen a cappella-Stiles, als auf epochale, große Werke erstrecken. Aber eine Kirche sei rühmlichst genannt. Es ist dies die Ordens- und Stadtpfarrkirche der P. P. Dominikaner, an der Herr Ferdinand Habel, Professor am Pädagogium, als Regenschori fungiert.

Das Repertoire des dortigen Chores ist höchst achtungsgebietend. Vorerst die Tatsache, daß bei den PP. Dominikanern das ganze Jahr hindurch fleißig Choral gesungen wird, streng nach Vorschrift. Dann aber sei hier, wenn auch nur im Ansätze, mitgeteilt, welches kirchenmusikalischen Programmes sich die von E. Habel kunstverständlich und begeistert geleiteten Sänger bedienen. a) Messen: *Iste confessor*, *O admirabile commercium*, *Papae Marcelli, Brevis*, und *Lauda Sion* von Palestrina; *Puisque j'ay perdu* und *Qual donna* von Orlando Lasso; *Missa secunda* von H. L. Hasler; VIII. *toni* von Anerio; Franziskus-Messe, Ambrosius-Messe, *Salve Regina*, St. Augustinus, „*Jonici toni*, St. Lenzmesse, Op. 12 von F. X. Witt; Preismesse *Salve Regina, Missa solennis, Salve Regina, Jesu rex admirabilis* von Stehle; *St. Caroli Borromei*, Herz Jesu-Messe, Erlösermesse, *Ss. Nominis Jesu*, *S. Thomas de Aquino* von Mitterer; IV. und V. Choralmesse, St. Joseph, *Missa brevis* von Greith; *Missa quarta, Missa nona, Missa XIX. (St. Mich. Arch.), Missa sexta decima* von M. Haller; *S. Jacobi* von Quadflieg, Messen in F-moll, As-dur und G-dur von Rheinberger; *Missa in hon. E. M. V., Missa solennis* in Es-dur, F-dur, D-dur von Filke; *Missa choralis* von Liszt; *Missa solennis C-moll* von Brosig; *Missa F-moll* von Dr. Müller; St. Stephans-Messe, Loretto-Messe, Klemens Hofbauer-Messe von V. Goller; Altöttinger-Messe von Joh. Meurerer; Schutzengel-Messe von Singenberger; *Missa A-moll* von Canniciari Pompeo.

Soviel über die Messen. Völlig verwandt und gleichwertig ist das übrige, auf das *Requiem*, die Lauretanische Litanei, das *Te Deum*, die Gradualien und Offertorien bezügliche Repertoire. Herzlichsten Glückwunsch!

Einer Aufführung von Palestrinas *Missa Papae Marcelli*, die der Wiener a cappella-Chor unter der Leitung des K. K. Professors Engen Thomas am 27. Mai in der Hofpfarrkirche St. Augustin veranstaltete, konnte ich nicht beiwohnen. Ich habe die Messe wiederholt in Regensburg in vollendeter Darbietung gehört, darf also wohl annehmen, daß das unvergleichliche Werk in der Wiener Darbietung, an der sich statt der Knaben Sopranistinnen und Altistinnen beteiligten — ein Umstand, der durchaus nichts Verlockendes an sich hatte — kaum besser gewesen ist.<sup>1)</sup>

(Schluß folgt.)

## Bei der 19. Generalversammlung in Passau

vom 2.—4. August werden nachfolgende Compositionen aufgeführt werden. Auch in *Musica sacra* soll daher Tagesordnung und Programm aus Nr. 5 des Cäcilienvereinsorgans vom 15. Mai zum Abdruck gelangen:

**Montag**, den 2. August, abends 5 Uhr: Kirchenmusikalische Einleitungsandacht in der hohen Domkirche vor ausgesetztem Allerheiligsten. *Ave verum corpus*, 4 voc. a cappella von Mozart. *Litaniae de Ss. Cordis Jesu* für Soli und 4st. gemischten Chor von Jos. Bill sen. Op. 70. *O sacrum convivium*, 6 voc. von Vittoria. *Tantum ergo*, 4 voc. und *Genitori*, 8 voc. von Mitterer.

Abends 8 Uhr: Begrüßung der Mitglieder, Teilnehmer und Gäste im Hellkeller. Konzert der Musikkapelle des Kgl. 16. Infanterie-Regiments.

**Dienstag**, den 3. August: *Festum Inventionis S. Stephani Protomartyris, Patroni Ecclesiae Cathedralis Passaviensis dupl. II. class.*

**Morgens 7 Uhr:** Heiliges Amt mit liturgischem Kindergesang in der hohen Domkirche. *Missa in hon. S. Francisci* von Tresch, Op. 12. Introitus, Graduale, Offertorium und Communion

<sup>1)</sup> Nach Berichten von 5 musikalisch kompetenten Ohrenzeugen soll dieselbe so gräßlich durch die Schuld des Dirigenten mißglückt sein, daß sie einer Niederlage Palestrinas gleichkam. Auf diese Weise konnte der Beweis erbracht werden, daß Palestrina und sein Stil in unsere Zeit nicht mehr passen. Dr. Weinmann bemerkt in Nr. 28 der literarischen Beilage zur Augsburger Postzeitung vom 25. Juni u. a.: „Ich muß gestehen, sie war nicht wieder zu erkennen. Der Palestrinastil ist dem sonst so vorzüglich geschulten Chor mit seinem prächtigen Stimmmaterial eine vollständige *terra incognita*.“ Die Redaktion.

vereinfachter Choral.  $\frac{1}{2}$  9 Uhr: Predigt und Pontifikalamt in der hohen Domkirche. *Veni Creator*, 4st. harmonisierter Choral. *Ecce sacerdos magnus*, 6 voc. von Costanza Porta. *Missa Tu es Petrus*, 6 voc. von Palestrina. Graduale: *Sederunt principes*, 4 voc. von Mitterer, Op. 52. Offertorium: *Elegerunt Apostoli*, 4 voc. von Stehle. Introitus und Communio Choral (*Editio Vaticana*).

Hierauf öffentliche Festversammlung im Kgl. Redoutensaal.

Nachmittags 3 Uhr im Dome: Vortrag kirchlicher Tonwerke a cappella. *Ecce concipies*, 4 voc. von Jak. Handl. *Gloria in excelsis Deo*, 4 voc. von Mich. Haller, Op. 15. *Dextera Domini*, 4 voc. von Orlando di Lasso. *Bonum est*, 6 voc. von Ett. Medilabor, 8 voc. von Ebner. *Scapulis suis*, 4 voc. von Witt, Op. 15. *Improprium expectavit*, 5 voc. von Palestrina. *Christus factus est*, 4 voc. von Asola Matteo. *O cruz ave*, 6 voc. von Orlando. *Quis ascendit in montem Domini*, 4 voc. von Witt. *Salve Regina*, 7 voc. von Griesbacher. *Benedicta sit Sancta Trinitas*, 6 voc. von Vittoria.

Hierauf erste geschlossene Mitgliederversammlung im Kgl. Redoutensaal.

Abends: Zwanglose Unterhaltung nach freier Wahl.

Mittwoch, den 4. August: *Festum Translationis S. Valentini, C. P. Diocces. Patroni, dupl. II. d.*

Morgens 7 Uhr: *Requiem* für die † Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins in der hohen Domkirche. *Missa de Requiem*, 4 voc. aequal. von Deschermeier, Op. 92. Graduale, Traktus und Sequenz von Hauber-Ett-Witt.

9 Uhr: Pontifikalamt in der hohen Domkirche. *Ecce sacerdos magnus*, 4 voc. cum tromb. von C. Greith, Op. 47. *Missa festiva in hon. S. Josephi* für Soll, 4-, 6- und 8st. Chor mit Orchesterbegleitung von A. Weirich. Graduale: *Ecce sacerdos magnus*, 4 voc. von Mitterer, Op. 58. Offertorium: *Inveni David*, 4 voc. von Haller, Op. 15.

Hierauf zweite geschlossene Mitgliederversammlung im Kgl. Redoutensaal.

Nachmittags 3 Uhr: Kirchenmusikalische Schlußandacht vor ausgesetztem Allerheiligsten in der hohen Domkirche: *Adoramus*, 4 voc. cum org. von J. G. Meurer, Op. 41. *Litaniae lauretanae*, 4 voc. cum org. von Pet. Griesbacher, Op. 82. *Te Deum laudamus* für gemischten Chor und großes Orchester von M. Filke, Op. 101. *Tantum ergo* und *Genitori*, 4 voc. cum org. von Vinz. Goller.

Hierauf öffentliche Schlußversammlung im Redoutensaal.

Passau.

Klemens Bachstefel, Bischöfl. Geistl. Rat, Domkapellmeister.

Unter wiederholtem Hinweis auf die Einladung des Wohnungskomitees per Adresse Hochwürd. Herrn J. B. Rosenlehner, Domkapitular (siehe besonders Cäcilienvereinsorgan S. 63) und die Beschaffung der Mitglieder- und Teilnehmerkarten, teilt der Unterzeichnete mit, daß für die 1. geschlossene Versammlung nachfolgender Antrag vorliegt:

„Die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins bleibt bei ihrer vorjährigen Resolution hinsichtlich der neuen Vatikanischen Ausgabe des gregorianischen Choralgesanges stehen und strebt die möglichst allgemeine Einführung und Verbreitung desselben unter seinen Mitgliedern und auf allen katholischen Kirchenhören an.“

Ein Artikel des H. H. Geistl. Rates und Domkapellmeisters Klemens Bachstefel über den „Passauer Domchor in seiner musikgeschichtlichen Entwicklung“ wird in Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans vom 15. Juli veröffentlicht werden. F. X. H.

### Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. × **Hugo Riemann-Feier.** Am 18. Juli d. J. vollendet der Leipziger Universitätsprofessor Dr. phil. Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann sein 60. Lebensjahr. Geboren 1849 zu Großmehlra bei Sondershausen, studierte der Jubilar nach seiner Gymnasialmatura an den Universitäten Berlin und Tübingen anfänglich Jura, später Philosophie und Geschichte. Er nahm am Feldzuge 1870/71 teil und wandte sich nach seiner Rückkehr ganz der Musik zu als Student in Leipzig. Dasselbst besuchte er auch das Konservatorium. 1873 promovierte er unter Ed. Krüger und Herm. Lotze zum Dr. phil. („Vom musikalischen Hören“). Nach mehrjähriger Dirigenten- und Lehrtätigkeit in Bielefeld, wo er sich verheiratete, habilitierte er sich im Herbst 1878 als Privatdozent der Musik an der Universität Leipzig, ging aber 1880 als Musiklehrer nach Bromberg, wirkte 1881–90 als Lehrer des Klavierspiels und der sämtlichen theoretischen Fächer am Konservatorium zu Hamburg und nach nur dreimonatlicher Tätigkeit am Konservatorium zu Sondershausen, 1890–95 am Konservatorium zu Wiesbaden. 1895 kehrte er nach Leipzig zurück und nahm die Vorlesungen an der Universität wieder auf. 1901 wurde er zum außerordentlichen Professor ernannt. Riemann ist Ehrenmitglied der Cäcilienakademie zu Rom (1887), der Kgl. Akademie zu Florenz (1894), der *Musical Association* in London (1900). Im Jahre 1899 ernannte ihn die Universität Edinburgh zum „Dr. mus. honoris causa“. (Riemann Lexikon.)

Bei Hugo Riemann vereinigt sich reiche, umfassende Kenntnis der Musikpraxis sowohl in ihren Beziehungen zum Schul- und Vereinsleben, als auch in bezug auf die Kompositionskunst (an 70 Opuszahlen) einerseits mit umfassendem, gründlichem, phänomenalem Wissen, das eine wesentliche Bereicherung und Fraktifizierung erhält durch seine glückliche Gabe scharfsinniger, kühner

erfolgreicher Spekulation, wobei er sich von großer Vorsicht leiten läßt. Seine zahlreichen musikwissenschaftlichen Werke, von denen das Erscheinen jedes einzelnen — ja schon jedes einzelnen Bandes — für sich ein musikwissenschaftliches Ereignis bedeutete und bedeutet, finden ungeteilten Beifall und geben unwiderlegte, wenn auch oft heftig widersprochene Richtlinien ab für die neueste Musikforschung und Musikästhetik, eine seltene Arbeitsenergie gibt Freud und „Feinden“ Rätsel auf. Wer den Meister kennt, weiß, daß er seine Zeit mit wahrer Arbeitsleidenschaft stets tätig ausfüllt.

Ans der Mitte seiner Freunde und ehemaliger Schüler hat sich ein Komitee gebildet, an deren Spitze Herr Geheimrat Dr. Eduard Sievers steht. Es ist eine Festschrift im Druck, an der sich eine große Zahl namhafter Autoren — in- und ausländischer — beteiligt hat. Außerdem ist geplant die Überreichung eines Ehrengeschenkes als Erinnerungszeichen an diesen Tag. Wer gewillt ist, sich daran zu beteiligen, wende sich an Dr. Karl Mennicke (Singakademie) Glogau. Ebenso ist in Aussicht genommen eine intime Feier im Goldeuen Saale des Hotel Pologne Hainstraße und zwar den Abend (Sonnabend) vor dem Gebrtstage.

Möge dem hochverdienten, als Mensch wie als Künstler, als Musikinterpret wie als Musikforscher gleich hochverdienten Jubilar auch weiterhin Gesundheit und Kraft vom Himmel beschieden sein zur Freude seiner vielen ihn anfrichtig und begeistert verehrenden Freunde und Schüler. Das walte Gott!

Dr. Hugo Löbmann.

2. — Vom Kirchenchor zu St. Martin in Freiburg i. B. wurde am Ostersonntag und Weißen Sonntag erstmals aufgeführt: *Missa solemnis* für 5st. gemischten Chor (Bariton) von Jos. C. Sychra, Chordirektor in Jungbunzlau (Böhmen). Verlag von O. Junne in Leipzig. Wenn man bis jetzt noch von keiner weiteren Ausführung dieser hervorragend schönen und bedeutenden Messe gelesen hat, so erachte ich es umso mehr als Pflicht, auf dieselbe aufmerksam zu machen, damit sie nicht in der Flut der Alltagserscheinungen untergehen möge. Die Messe ist durchaus modern nach Melodie- wie Harmoniebildung und thematischer Behandlung, aber auch in hohem Grade ernst und würdig. Von seltener Kürze, ist sie doch in der Behandlung des Textes durchaus korrekt, mehr inhaltlich als kontrapunktisch fingiert gehalten und weil musikalisch immer vielsagend, von hohem pathetischem Ausdruck. Besonders das *Credo* enthält längere, reich entwickelte Abschnitte von hochinteressanter architektonischen Aufbau und bestrickendem Wohlklang im Wechsel von Männer- und Frauenchor. Dabei ermüden die Stimmen nie, da auch ihre Grenzen selten berührt werden und die sehr wirkungsvolle Orgelbegleitung das Auftreten von Einzelstimmen, Duetten, Terzetten etc. aufs Angenehmste begünstigt. Wegen des herrschenden Chromas enthält zwar die Messe bedeutende sangliche Schwierigkeiten, jedoch bei immer natürlicher Stimmführung. Sie ist nicht schwieriger als beispielsweise die Lourdes-Messe von Karl Thiel, die eben auch nur von heut auf morgen gut geht und immer wieder sorgfältig vorbereitet werden muß. Die musterhaft selbständige nicht anfdringliche Orgelbegleitung bietet dem Chor auch eine wesentliche Stütze. Also lasse man sich auch nicht von den 7  $\frac{1}{2}$  am Ende des *Credo* verblüffen; alles Chroma samt Euharmonik ist melodiös und natürlich vermittelt ohne irgend unsangbare, rückgängige Fortschreitungen und die erhabene Wirkung einer hochoriginellen, einheitlichen Musik entschädigt alle Mühe des begeisterten Sängers. Möchten hochstrebende Chöre und Dirigenten diese seltene Erscheinung auf dem Gebiete der Kirchenmusik nicht unbeachtet lassen. (Die Messe wurde in *Musica sacra* 1906, S. 72 sehr anerkennend besprochen und ist im Cäcilienvereins-Katalog unter Nr. 3373b aufgenommen. Die Redaktion dankt dem Kgl. Musikdirektor Joh. Diebold für diesen Bericht, der wegen Stoffandrang leider verspätet erscheint.)

3. ☉ **Mainburg**, den 25. Juni 1909. Bei der am 21. Juni l. J. in *Festo S. Aloisii* in Mainburg am Marktplatze stattgefundenen Primiz des Hochwürr. Herrn P. Dnnstanns Wimmer, Priester der Gesellschaft des göttlichen Heilandes, gelangte vom Kirchenchore (27 Mitwirkende) zur Aufführung: *Missa Jubilate* für gemischte Stimmen und 4st. Blechmusikbegleitung von L. Ebner; *Veni Creator* für gemischte Stimmen von J. Auer; Graduale: *Domine spes mea* für gemischte Stimmen von P. Ludw. Fashaner; Offertorium: *Quis ascendet* für gemischte Stimmen von J. Auer (sehr schön); Kommunionlied: *Domine non sum dignus* für gemischte Stimmen von J. Auer (herrlich); *Te Deum*, 5st. mit Blechmusikbegleitung von J. Auer (sehr wirkungsvoll); Marienlied: „Der Engel Königin“ von C. Santner für Männerquartett (sehr lieblich); Introitus und Communio choraliter mit Harmoniumbegleitung. Nachmittags: Litanei für gemischte Stimmen mit obligater Orgelbegleitung von F. X. Witt; *Tantum ergo* für gemischte Stimmen von Ign. Mitterer; Marienlied: „O unbeflecktes empfangnes Herz“ für gemischte Stimmen von Mich. Haller.

Hübl, Bezirksoberlehrer und Chorregent.

4. **Inhaltsübersicht von Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans: Vereins-Chronik: Diözesan-Cäcilienverein München-Freising; Kirchenmusikalische Feier des Bezirks-Cäcilienvereins Kaiserslautern in Hochspeyer; Vom Lande (Westerheim); Pfingstprogramm des Domchors Graz; *Musica sacra* in der St. Veits-Domkirche zu Prag. — Das bayrische Venedig — Ort der nächsten Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins. — Ein neues Dekret der Ritenkongregation über das Singen liturgischer Hymnen in der Volkssprache. Von Ludwig Bonvin, S. J. — Programm der Kirchenmusikschule in Regensburg. — Zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Dr. G. M. Dreves †. — Inhaltsübersicht von Nr. 6 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 6, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 209—216, Nr. 3710—3721.**

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kath. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versendet. Der Abonnementspreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien. Von Franz Meißl. (Schluß). — *Liturgica:* Ist nunmehr das *Benedictus* vor der Wandlung zu singen? Von L. Houvin. — Die Kirchenmusikschule in Regensburg. (Schluß des 35. Semesters; Einladung zum 36., Hans- und Schulhornzug). — Chor des Bischöflichen Knabenseminars „*Collegium Petrinum*“, Urfahr-Linz, Oberösterreich. Von F. X. Hubendorfer. — *Organa:* I. Kompositionen von Gaston M. Dethier (3); Joseph Graber; Friedrich Matthison-Hansen; Anton Schwarz; Gus. Terrahugio. II. Orgeldispositionen und -Prüfungen in Dillingen a. D., Landslut. (Fortsetzung folgt). — Zur Musikbeilage 75 Falschorloni, 4- und 5stimmig von Orpheo Verechi. Von F. X. Haberl. (Fortsetzung folgt). — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Vom Lande (Diözese Augsburg); Vierzehnjähriges Jubiläum Joh. Diabolla; Konzert zur Feier des 25-jährigen Stiftungsfestes des Pfarr-Gaethenchores zum heil. Dionysius in Krefeld; Rücktritt des Musikdirektors Anton Foerster in Lathach. — Inhaltsübersicht von Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 8 und Musikbeilage 9 bis 12, bestehend aus den 75 Falschorloni, 4- und 5stimmig von Orpheo Verechi.

## Nachklänge von der Haydn-Zentenarfeier und dem musikwissenschaftlichen Kongreß in Wien (25.—29. Mai).

(Schluß aus Nr. 7, Seite 87.)

Zum Schlusse noch die eine Bemerkung über die kirchenmusikalischen Verhältnisse Wiens, soweit sie den übertriebenen Haydn-Kult und die damit im Gefolge befindlichen übrigen Dinge betreffen: die meisten Chorregenten sind materiell so schlecht gezahlt, daß sie eben alle fünf gerade sein lassen. Wie du mir, so ich dir! Das ist der leitende Grundsatz, unter dessen realistischer Befolgung die *Musica sacra* in der Reichshauptstadt so unsäglich schmerzlich aufseufzt. Eine große Zahl Wiener Kirchenmusikdirektoren bezieht nicht mehr als 200 Kronen, sage und schreibe zweihundert Kronen Fixum.“ Wo soll da die Begeisterung herkommen? Kustos Dr. Mantuani, der in einer Sitzung der Sektion Va (katholische Kirchenmusik) des Kongresses von den finanziellen Kalamitäten der Chorleiter ein anschauliches Bild entwarf, ist mit Bezug auf die vorhin zitierte Gehaltsziffer mein Gewährsmann. Und ein anderer Wiener Herr (ein hervorragender, an einer Kirche als Orchestermitwirkender beteiligter Musiker) sagte mir, daß manche Chorregenten mit allen Finessen arbeiten, um auf ihre Rechnung zu kommen. So kann z. B. jede Sängerin, soferne sie den Chorleiter (manchmal auch die übrigen Mitwirkenden) gut honoriert, als Solistin sich hören lassen, selbst wenn sie — Jüdin ist. Oder es kommt vor, daß das zumeist aus Theater- und Konzertmusikern, auch vielen Hofopernmusikern bestehende Orchester, das an regulären oder an besonders solennen Festen komplett auf dem Platze sein muß, mit einem Male auf die minimalste Kopfzahl beschränkt wird, wenn es sich um die Aufführung eines bezahlten *Requiem* handelt, einzig aus dem Grunde, weil der Regenschori möglichst viel verdienen will; daß Bratschen und Violoncelli bei solchen Aufführungen gänzlich fehlen, geniert den Leiter ebensowenig, wie wenn er ein anderes Mal die Hörner durch Posaunen ersetzt.<sup>1)</sup>

Und noch ein zweites muß angemerkt werden: manche Wiener Geistlichen erblicken in der Kirchenmusik Haydns das Ideal der kirchlichen Tonkunst, rein deswegen, weil der Meister sich durch besondere Frömmigkeit auszeichnete und solchergestalt, nach ihren Begriffen, den richtigen religiös-musikalischen Ausdruck seiner Gefühle zur Anwendung brachte.“ Das berühmte Wort Haydns: „Da mir Gott ein fröhlich Herz

<sup>1)</sup> Dem Verfasser sind die Namen der Betreffenden bekannt.



gegeben, wird er mir schon verzeih'n, daß ich ihm fröhlich diene" wird zum Überdruß kolportiert, trotzdem es eben nur beweist, daß Haydn den Druck der weltlichen Fesseln, unter denen seine Messen schmachteten, selbst sehr wohl empfand. Aber mit rauschenden *Tuttis*, wiegenden Motiven (man denke an das Sechsvierteltakt-*Kyrie*) und nimmer-sattem Paukengetöse läßt sich beim lieben Gott sicherlich nicht mehr erreichen, als durch ein brünstig vorgetragenes Choral-*Kyrie*, das auf alle dekorative Unkleidung bescheiden verzichtet, oder durch eine Messe Palestrinas. Wenn aber ja, dann ist alle stille Gottesarbeit jener Tausende frommer Männer, die in jahrhundertelanger Tätigkeit den Choral gehegt und gepflegt, verfehlt gewesen, und es wäre höchste Zeit, daß ein neuer Palestrina erstünde, der den tiefen Ernst seines musikalischen Ausdruckes mit der — Fröhlichkeit vertauscht. Dann, ja dann würde auch für das fröhlich dahinglebende Wiener Phäakenvölkchen die Zeit gekommen sein, da es einen „Palestrina“ verstehen lernte. Der alte Pränestiner ist ihm zu langweilig . . .

Nun endlich zurück zum Verlauf der eigentlichen Haydnfeier. Ein weites Feld gilt es zu überblicken. Und was auf ihm emporwuchs, bot im einzelnen soviel des Interessanten, daß man reiche Belehrung schöpfen könnte.

Die gesamten Konzertaufführungen — ihre Zentrale war das ruhmbedeckte Musikvereinsgebäude — waren darauf gerichtet, uns einen Einblick in die künstlerische Entwicklung Haydns zu gewähren, und da mußten denn auch die seinem eigenen Schaffen vorausgegangenen Etappen: die Leistungen der Wiener Vorgänger, in das Kalkül einbezogen werden, gewiß ein herrlicher Gedanke, der allgemeinen Beifall fand und so recht den wissenschaftlichen Gesamtgeist des Unternehmens kennzeichnete, als dessen oberster Leiter Universitätsprofessor Dr. Guido Adler zielbewußt die Zügel führte. Also ein Musikfest von ausgeprägt kunstgeschichtlichem Charakter! „Wahrlich, hier verspürt man den Hauch der Genien!“ So hatte Sir Mackenzie aus London in seiner Eröffnungsrede gesprochen und er hatte mit diesen Worten zugleich die weihevollere Stimmung gekennzeichnet, in der sich die Zuhörer befanden, wo Professor Adler nach der vom Hofopernchester entzückend schön vorgetragenen Symphonie Nr. 1 von Haydn eine großangelegte Festrede hielt. Am Schlusse der Rede hob Hofoperndirektor Felix von Weingartner den Taktstock, und es erklang unter seiner befuerndenden Leitung die österreichische Volkshymne in einer Ausführung, die alle Anwesenden zu heller Begeisterung hinriß: das Hofopernorchester, die Singakademie und der Schubertbund, sie vereinigten sich zum innigen Vortrage des „Gott erhalte!“ in imposanter Weise — ein festlich Rauschen ging durch den Saal, und manche Träne sah man erglänzen. Das war die Liebe zum alten, guten Kaiser.

In dieser Stimmung wirkte der sich anschließende Vortrag von Haydns letzter Symphonie, die mit ihrem süßen Hauptthema des ersten Satzes unmittelbar ans Herz greift, um so eindringlicher. Am Schlusse des Konzertes hörte man Haydns zweites *Te Deum*. Das um das Jahr 1800 geschriebene Werk endet mit einer kunstvollen Doppelfuge und ist von glanzvoller Wirkung.

Am nächsten Tage versammelten sich die Zuhörer zum „Historischen Konzerte“, das vom Hofopernorchester, dem Singverein der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde, dem Wiener Männergesangsvereine und einer Reihe von trefflichen Solisten unter der Leitung des Hofopernkapellmeisters Franz Schalk ausgeführt wurde. Hochinteressant war das *Credo* aus der „53stimmigen“ Messe von Orazio Benevoli. Aus zwei achtstimmigen Chören bestehend, deren jedem ein sechsstimmiger Streicherchor und ein Bläserchor mit Pauken beigegeben ist, wird dieses Doppelgefüge noch mit einem gemeinsamen achtstimmigen Bläserchor, in welchem auch Holzinstrumente zur Anwendung kommen, in Verbindung gesetzt und mit einem weiteren Bläserchore von zwei Zinken und drei Posaunen, während für den *Basso Continuo* nebst zwei Organen noch eine besondere Gruppe von fundierenden Stimmen (darunter Fagotte und Theorben) in Betracht kommt. Das gibt nun zwar keinen 53stimmigen, sondern höchstens achtstimmigen Klang, aber die Wirkung entspricht der raffinierten Partiturgliederung so vollständig, daß der Aufbau des Ganzen bequem überschaut werden kann. Der Kontraste ist kein Ende, aber alles tritt systematisch zutage. Ganz einzig in ihrer Art klingt das von den Oberstimmen und in den Mittelstimmen (im Chor und im Orchester) machtvoll festgehaltene zehnte Takte lange *g* bei gleichzeitiger Fortsetzung eines wuchtigen *Basso ostinato* in allen vokalen und instrumentalen Grundstimmen über den Text „*una sancta catholica ecclesia*“. Man muß es dem bei der Komposition des Riesenwerkes erst 26 Jahre alten Tonsetzer zugute halten, daß er seine 53stimmige Festmesse zur Einweihung des Domes zu Salzburg (1628) geschrieben hat; vom kirchlich-liturgischen Standpunkte ist die Komposition ein wahres Ungeheuer. Unwillkürlich dachte ich beim Hören an das *Requiem* von Berlioz; hier wie dort Massenwirkungen absonderlichster Art, bei völliger Stilverschiedenheit und Separateffekte, die den Hörer in Aufregung ver-

setzen. Das Kombinationstalent Benevolis ist übrigens bewundernswert. Er kam mir wie ein Jongleur vor, der mit Explosivkörpern umherwirft, ohne dabei die Geistesgegenwart zu verlieren und die Eleganz der oft tollkühnen Wurfbewegungen außeracht zu lassen. Das Werk ist seit seiner Uraufführung erst wieder 1909 zu neuem Leben erweckt worden; die kolossale Partitur liegt im städtischen Museum zu Salzburg. In demselben Konzerte gab es noch eine Ouverture von Joh. Jos. Fux (1660—1741), zwei Motetten (*Libera* und *Ad te, Domine*) desselben Meisters, eine Symphonie von Georg Matthias Monn (1717—1750), eine Orgeltoccata von Georg Muffat (1645—1704), das *Venite ascendemus* (doppelchörig), den 16stimmigen, doppelchörigen Psalm 150 und *Musica noster amor* — alle drei von Jak. Handl (1560—1591) — zu hören, nebst einer Symphonie von Mich. Haydn und einer Konzertante von Jos. Haydn. Alle Instrumentalstücke kamen in der Originalbesetzung zur Aufführung. Der Chor hat im ganzen Großes geleistet, doch fehlte den klassischen a cappella-Gesängen der ruhige Fluß, das impulsive, wie von einer unsichtbaren Zaubermacht geleitete In-einanderströmen der kontrapunktischen Bächlein, und die „süße Herbheit“ der Knabenstimmen. Freilich gab es oft entzückende Nuancen, aber dem ganzen fehlte die Objektivität des Vortrages, die Lieblichkeit der Linienführung, die liebevolle Inspiration. Das alles macht ja erst eigentlich dasjenige aus, was wir Stil, was wir historische Treue nennen!

Noch ein zweites historisches Konzert gab es, das Kammerkonzert vom 28. Mai. Manche Zuhörer bezeichneten diese Aufführung als die beste des ganzen Festes, und ich muß ihnen beistimmen. Die Darbietungen waren von seltener Vollendung. Man hörte ein *Divertimento* von Michael Haydn, zwei unbegleitete Männerchöre von demselben, drei Solo-Cembalovorträge von Kompositionen Gottlieb Muffats, Frobergers und Pogliettis, ein *Divertimento* von Joseph Starzer (1727—1787), vier schottische Lieder für Sopran, zwei gemischte Chöre, ein Trio und ein *Divertimento*, alles von Joseph Haydn.

Ein Überblick über das in den beiden historischen Konzerten Gebotene überzeugt uns von der Absicht der Veranstalter, das spezifisch Österreichische in den Vordergrund zu stellen, um so den Beweis zu erbringen, daß die vorklassischen Denkmäler der österreichischen Tonkunst wertvoll genug sind, der toten Einsamkeit der Archive und Museen entrissen zu werden. J. G. Monn und Joseph Starzer, wer kennt sie gleich? Und doch repräsentieren sie beide hervorragende Talente, die der Kunst Joseph Haydns überraschend nahestehen. So gewann denn das geschichtliche Bild, in dessen Mittelpunkt Vater Haydn stand, immer mehr an Deutlichkeit, ein schlagender Beweis für den wissenschaftlichen und praktischen Wert solcher Programme, die wie die in Wien absolvierten nicht aus zufälligem Gemengel bestehen, sondern den Faden des belehrenden Vergleiches spinnen, die Entwicklung der Formen veranschaulichen und den Einfluß fremder Elemente erkennen lassen, der übrigens, wie hinsichtlich der Wiener Vorklassiker und Klassiker betont werden darf, trotz der polyglotten Zusammensetzung des Kaiserstaates nicht in stande war, das deutsche Grundelement, oder eigentlich das spezifisch Wienerische der hier in Betracht kommenden Musiker jemals in den Hintergrund zu drängen.

Auf die einzelnen Vorträge hier einzugehen, würde zu weit führen. Doch sei der ganz einzigen Cembalo-Vorträge der Frau Wanda Landowska — sie benützte ein nachkonstruiertes Cembalo von Pleyel in Paris — besonders rühmend gedacht. Im zweiten historischen Konzerte stand auch der a cappella-Chor auf der Höhe seiner Aufgabe. Die Instrumentalleistungen der Hofmusiker waren nüberrtrefflich.

Den Abschluß der Konzertveranstaltungen bildete eine trefflich gelungene Aufführung der „Jahreszeiten“ unter Ferdinand Löwe. Der aus dem Singverein der K. K. Gesellschaft der Musikfreunde und dem Wiener Männergesangverein gebildete Chor führte im Verein mit dem Hofopernorchester und einer Reihe hervorragender Solokräfte, darunter der berühmte Johannes Meschaert, das Werk glänzend durch.

Der letzte Festtag war der Oper gewidmet. Es wurden Pergoleses *La serva Padrona* (Die Magd als Herrin) und Joseph Haydns *L'Isola disabitata* (Die wüste Insel) und *Lo speziale* (Der Apotheker) gegeben, alles von Felix Weingartner dirigiert und in Verbindung mit einem sichtlich historisch getreuen Inszenarium. Aber „die wüste Insel“ fiel vollständig ab, hauptsächlich wegen ihres einschläfernden Textes und der ganz unmöglichen Handlung. Dagegen wirkte Pergoleses humorvolles Singspiel mit seiner charakteristischen Musik recht erfrischend und „Der Apotheker“ von Haydn schlug sogar kräftig durch.

Eine Huldigung der Kongreßteilnehmer am Grabe Haydns in Eisenstadt in Ungarn verdient besonders registriert zu werden, da sie gleichfalls mit musikalischen Vorführungen verbunden war, zugleich aber dem Bürgermeister der Stadt Wien Exzellenz Dr. Karl Lueger, Gelegenheit gab, über die Köpfe der gewissermaßen zum politischen Angriffe bereitstehenden Magyaren hinweg seiner kaisertreuen und stramm deutschen Gesinnung Ausdruck zu geben. Lueger ließ es sich nicht nehmen, gegen die Reihenfolge der Kranzniederlegungen energisch zu protestieren und legte den Kranz der Stadt Wien tatsächlich als Erster nieder. Das Dejeuner beim Fürsten Esterhazy schlug er aus und begab sich mit den Stadträten in ein — Eisenstädter Gasthaus. Dieser Zwischen-

fall wurde nachher eifrig besprochen. In der „Bergkirche“ sang der Preßburger Domchor Teile aus Haydns „Nelsonmesse“, und im großen Saale des Schlosses fand mittags ein Festkonzert statt, das einen hübschen Verlauf nahm, aber sehr unter der Unruhe der zum Büfett anstürmenden Gäste litt. Des Kuriosums halber sei erwähnt, daß der Präsident des Eisenstädter Komitees, Varits, den Tondichter Haydn für die Ungarn in Anspruch nahm: „Joseph Haydn war ein Nationalheros der ungarischen Nation!“ Die Wiener begannen dabei, innerlich zu lachen. Denn diese Worte bedeuteten noch etwas mehr als einen historischen Irrtum: sie waren Anmaßung.

\* \* \*

Der III. Kongreß der internationalen Musikgesellschaft tagte in den Räumen der Universität. Eine erdrückende Fülle von Vorträgen und Referaten harpte der Durchberatung, es war ein Ding der Unmöglichkeit, alles zu hören, auf das man sich gefreut hatte, oder für das man besonderes Interesse hegte. Aber der Erfolg eines musikwissenschaftlichen Kongresses ist ja nicht im tönenden Wort zu suchen, sondern in dem aktenmäßig niedergelegten Material, und da lassen sich die Verhandlungen zu Hause am Schreibtisch hinterher viel besser verfolgen, als im Getriebe der Sektionen.

Das Präsidium bestand aus den Herren: Sir Alex. Mackenzie, London (erster Präsident), Don Amelli, Monte Cassino, Pierre Aubry, Paris, Geheimrat Prof. Hermann Kretschmar, Berlin, Maestro Lorenzo Perosi, Rom, Direktor O. G. Sonneck, Washington, Prof. Peter Wagner, Freiburg i. S. (Vizepräsidenten). Als Schriftführer fungierten Dr. Adolf Koczin und Dr. Rob. Haas (Wien). In die Leitung der Sektionen teilten sich:

I. Sektion (Musikgeschichte, Einrichtung historischer Musikwerke, Geschichte der Oper, Lautenmusik). Aubry (Paris), Dent Esqu. (Cambridge), Ecorcheville (Paris), Gasperini (Parma), Hammerich (Kopenhagen), d'Indy (Paris), Kretschmar (Berlin), Malherbe (Paris), Sandberger (München), Wolf (Berlin).

II. Sektion (Folklore und exotische Musik). Hornbostel (Berlin), Krohn (Helsingfors).

III. Sektion (Theorie, Ästhetik, Didaktik). Cesari (Cremona), Gow (Poupheepsie, Amerika), d'Indy (Paris), Krüger (Leipzig), Mackenzie (London).

IV. Sektion (Bibliographie, Organisationsfragen, Musikalische Länderkunde): Maclean (London), Malherbe (Paris), Pelicelli (Parma), Springer (Berlin), Türlings (Bern), Sonneck (Washington).

V. Sektion a) (Katholische Kirchenmusik): Bewerunge (Maynooth, Irland), Müller (Paderborn), Perosi (Rom), Weinmann (Regensburg).

V. Sektion b) (Evangelische Kirchenmusik): Sannemann (Hettstatt), Wolfrum (Heidelberg).

V. Sektion c) (Orgelbaufragen): Mathias (Straßburg i. E.), Schweitzer (Straßburg i. E.).

Eine Anzahl der früher angemeldeten Referate mußte von der Tagesordnung abgesetzt werden, da die betreffenden Redner nicht erschienen oder sonstwie verhindert waren. Trotzdem überstieg das übrige die Zahl achtzig.

In der Sektion „Katholische Kirchenmusik“ war der Besuch der Referate ein auffallend schwacher. Ich hatte das Empfinden, daß sämtliche Wiener Kirchenmusikleiter hingehört hätten, zumindest in den Choralvortrag von Professor Peter Wagner, wo P. Michael Horn aus Graz mit zwei P. P. Benediktinern und drei Chorknaben des Stiftes Seckau die betreffenden Illustrationen gab. Diese Illustrationen waren so meisterhaft ausgeführt, so innig beseelt von lieblicher Empfindung und künstlerischem Ernst, daß man stundenlang hätte zuhören können. Vorgetragen wurde aus der vatikanischen Ausgabe, jedoch mit weiser Vermeidung alles reich Verzierten, Schwierigeren. Dieser wissenschaftlich-praktische Kniff — anders will und darf ich den Vorgang nicht bezeichnen — hat denn auch seine Schuldigkeit getan: alles war von der Einfachheit der traditionellen Weisen aufs höchste entzückt. Angesichts dieser Tatsache gehörte ein wahrer Löwenmut dazu, das Wort *Medicæa* in den Mund zu nehmen. Aber der Unterzeichnete, der einen Vortrag über „Die Notwendigkeit unterbehördlicher Durchführungsvorschriften zum *Motu proprio* vom November 1903“ hielt, erfüllte nichts anderes als eine Pflicht der Dankbarkeit gegen die drei Jahrhunderte lang im Dienste der *Musica divina* gestandene *Medicæa*, wenn er darauf hinwies, daß es besser wäre, vorläufig, d. h. solange noch keine Zwangsverordnungen erlassen sind, lieber an der Hand der medizinischen Ausgabe weiterzuarbeiten, als die Hände ganz müßig in den Schoß zu legen. Er dachte hiebei an jene armen Kirchenchöre, denen die Anschaffung der

neuen Ausgabe aus materiellen Gründen für die nächste Zeit ein Ding der Unmöglichkeit ist, die aber aus vollem Herzen bereit sind, den Choral nach wie vor eifrig zu pflegen, und er nannte den *Magister choralis* ein zweckmäßiges Lehrbuch alles im Sinne des Übergangsstadiums und mit ehrlicher Hochachtung vor dem traditionellen Choral. Daß er mit seiner Anschauung nicht allein dastand, bewiesen die ruhigen, sachlichen Worte des Professors Bewegung, die in die freundliche Mahnung ausklangen, die *Medicaea* dort, wo die Schlage es erheischt, nicht kurzerhand vom Gebrauche auszuschalten.

Äußerst temperamentvoll, ja leidenschaftlich, waren die Ausführungen Professor Pet. Wagners, des Inhaltes, daß man von der *Medicaea* und dem *Magister choralis* überhaupt nicht mehr reden sollte. Es widerstrebt mir, auf die Details dieser Worte einzugehen; wer meinen Vortrag richtig interpretiert, wird gestehen müssen, daß er streng an das Reale anknüpft, keinen Phantomen zustrebt und in Sachen des *Motu proprio*, dem Geiste der Reform entsprechend, das Naheliegende, leicht Erreichbare befürwortet, anstatt einer an tausenderlei Hemmnisse gebundenen Kulturarbeit die vermittelnden Bindeglieder abzuschneiden.

Die Vorschläge des Unterzeichneten, betreffend die Abänderung des musikalischen Lehr- und Stundenplanes zugunsten des Chorals in den Lehrerbildungsanstalten wurden nach einem befürwortenden Antrage Vinzenz Gollers (Deggendorf) einstimmig angenommen und protokolliert. Ferner wurde über Antrag Prof. Wagners beschlossen, der allgemeinen Schlußsitzung des Kongresses „die weitestgehende Förderung der Bestrebungen des Heiligen Vaters“ als Grundlage für die eventuelle Abfassung einer Resolution zu empfehlen. Dr. Weinmann (Regensburg) leitete die Debatte, die sich auch auf manch andere Punkte bezog — unter anderem auf die wissenschaftliche Untersuchung der kirchenmusikalischen österreichischen Tonwerke des XVII. Jahrhunderts — in objektiver Weise.

Ein Vorschlag des Monsignore Dr. Karl Schnabl, die jüngeren Kirchenkomponisten für die textgemäße Vertonung des Introitus zu gewinnen fand keinen Anklang. An der Sitzung hat auch Maestro L. Perosi teilgenommen.

Nachstehend das Verzeichnis der übrigen Vorträge: Monsignore Dr. Schnabl (Wien) über „Charakteristik der Kirchenmusik“; Professor Dr. Hermann Müller (Paderborn): „Zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes“; Kustos Dr. Alfred Schnerich (Wien): 1. „Die textlichen Versehen in den Messen Joseph Haydns und deren Korrektur“. 2. „Die Wiener Kirchenmusikvereine“; 3. „Kirchenmusikalische Denkmalspflege“; Dr. Karl Weinmann (Regensburg): „Alte und moderne Kirchenmusik“ (Historisch-kritische Bemerkungen zur Theorie und Praxis). Nicht zu vergessen ist, daß Dr. Wilhelm Widmann (Eichstätt) in der Sektion I über die „Einrichtung historischer Musikwerke für Aufführungen“ sprach. Seine Demonstrationen weckten Begeisterung.

Der nächste Kongreß findet in London statt.

Reichenberg (Böhmen).

Franz Moißl, K. K. Professor.

## Liturgica.

### Ist nunmehr das Benedictus vor der Wandlung zu singen?

In der „*Revue de chant grégorien*“ von Grenoble, 1908, Nr. 9—10 (S. 162) ist, laut „Gregoriusblatt“ 1908, Nr. 9—10, folgendes zu lesen: „Früher wurde das *Benedictus* nie vom *Sanctus* getrennt, zu dem es ganz bestimmt gehörte. Die Gewohnheit, es erst nach der Wandlung zu singen, die jetzt vom *Ceremoniale Episcoporum* (I. II, c. 8, 70) bestätigt ist, begann zur Zeit, als die Komponisten *Sanctus*-Kompositionen aufführten, die nicht mehr in einem Zuge vor der Wandlung vorgetragen werden konnten, ohne dieselbe mehr oder weniger zu verzögern. Das *Ordinarium Missae* der Vatikanischen Ausgabe ließ schon durch die Weglassung des doppelten Trennungsstriches durchblicken, daß man das *Benedictus* sofort nach dem ersten Teil des *Sanctus* singen könne.

Die auffallende Weise, mit der jetzt das Vorwort des Graduale absichtlich vom *Sanctus* spricht, läßt keinen Zweifel mehr übrig: für die Vatikaner ist das *Benedictus* ein unzertrennlicher Teil des *Sanctus*: *Finis oratione chorus prosequitur Sanctus* usw., und vom *Benedictus* ist weiter keine Rede mehr.

Die beiden Dekrete vom 7. August 1907 und vom 8. April 1908 haben dem ganzen Gradualbuch einschließlich des Vorwortes *De ritibus* den Charakter eines liturgischen Buches gegeben; die drei neuen oder vielmehr erneuerten Riten [es ist die Rede vom Beginn des Introitus gleich beim Hingang des Priesters zum Altar, von der Vortragsweise des Graduale und von der Verbindung des *Benedictus* mit *Sanctus*] besitzen also dadurch die erforderliche Gesetzeskraft, um mit aller Sicherheit in der Praxis befolgt werden zu dürfen.

Die Unterschrift A. Gr. ist die des verstorbenen Alexandre Gropellier, Konsultors der römischen Kommission zur Herstellung der Vatikanischen Choralausgabe. In einem Briefe vom 27. Juni 1908 an Herrn Pfarrer Lutz (Renttenberg) hatte derselbe sich dahin geäußert: „Ich weiß ganz bestimmt, daß der Satz des Vorwortes [im Gradualbuch] betreffs *Sanctus* absichtlich so verfaßt wurde, daß jeder darin die völlige Freiheit erkennen müsse, das *Benedictus* mit dem *Sanctus* zu singen.“

Hierzu im Gegensatz bringt die Mai-Juninummer (1909) der vom Präsidenten der liturgischen Kommission geleiteten „*Ephemerides liturgicae*“ folgendes Entschieden, das ich aus dem Lateinischen übersetze: „Wir haben über diese Frage Mehreres in manchen auswärtigen Zeitschriften gelesen; diese Erörterungen sind in letzter Zeit infolge des neuen *Graduale Romanum* gemacht worden. Für die Verbindung von *Benedictus* mit *Sanctus* wird als Grund das Beispiel der früheren Zeiten und der übrigen Liturgien angegeben, sowie der Sinn der Worte, der beim Vortrag nach der Wandlung geändert scheint und anderes mehr. Um uns kurz zu fassen, geben wir unsererseits folgende Antwort: Das *Benedictus* soll nach der Wandlung gesungen werden. Es wird dies gefordert durch die klare Rubrik des *Caeremoniale Episcoporum*, durch die Dekrete der Ritenkongregation, besonders durch das *Decretum generale* 3827. Zudem enthält selbst das *Graduale Romanum* (1908) nichts Entgegenstehendes; es heißt darin einfach: „Nach der Prästation fährt der Chor fort mit *Sanctus* usw. Während das heilige Sakrament erhoben wird, schweigt der Chor und betet mit den übrigen an“; weiter steht nichts darin. Nichts hindert also, diese Worte dem Gesetze gemäß zu verstehen; wie auch dem Gesetze des *Caeremoniale* und der Dekrete gemäß die Worte zu verstehen sind, welche den Zelebranten betreffen, der sich anschickt, die Messe zu beginnen: „Während der Priester zum Altare tritt usw.“ Das Gesetz und die Dekrete verlangen aber, daß die Sänger erst, wenn der Priester am Altare angekommen ist und nicht früher den Introitus anfangen. Zudem ist das Gradualbuch kein Rubrikenkodex, wie das *Missale*, das *Caeremoniale* usw., noch ist es eine Auslegung der Rubriken, wie die authentische Dekretensammlung, sondern es ist ein einfaches kirchliches Gesangbuch, welches nur bequemlichkeitshalber und nebenbei einige Rubriken kurz enthält. Folglich müssen diese nach den bekannten und bewährten Kodizes und nicht umgekehrt diese Rubrikenkodizes nach dem Gradualbuch ausgelegt werden. Letzteres wäre ein großer Irrtum. Ja — und dies mögen die Andersdenkenden ebenfalls bedenken — auch das *Motu proprio* über Kirchenmusik spricht zugunsten des bisher beobachteten Gesetzes bezüglich des nach der Wandlung zu singenden *Benedictus*. Es sagt nämlich: „Nur ist es gestattet, gemäß der Gewohnheit der römischen Kirche, ein Motett zum allerheiligsten Sakrament nach dem Versikel „*Benedictus*“ des Hochamtes zu singen (III, 8). Das Gesetz setzt aber offenbar voraus, daß dieser Versikel nach der Wandlung gesungen wird.“

Was nun die Gründe betrifft, die, wie wir oben andeuteten, für die entgegenstehende Ansicht sprechen, so halten wir dafür, daß sie zu vernachlässigen sind, weil sie, obwohl sie die Ritenkongregation zu einer Abänderung der Rubriken veranlassen können, an sich noch kein Beweis sind, daß die Abänderung jetzt schon als vollzogen zu gelten habe, was immerhin die auswärtigen Schriftsteller dagegen sagen mochten.

Es mag sich also um Choral oder um Musik, um ein Pontifikalamt, eine *Missä cantata* oder ein feierliches Amt handeln, in jedem Falle soll das *Benedictus* nach der Wandlung gesungen werden.“

Der Standpunkt der *Ephemerides* scheint mir der richtige zu sein; besonders die von mir unterstrichenen Stellen sind dazu angetan, dies zu erhärten.

Der Redakteur der Vatikana hat im Hinblick auf die mittelalterlichen Choralhandschriften die von Großpeller befürwortete Rubrikenänderung durch die graphische Einrichtung der betreffenden Gesänge im neuen Gradualbuch aller Wahrscheinlichkeit nach in die Wege leiten wollen. Geht die Ritenkongregation darauf ein, so wollen wir hoffen, daß sie die Vereinigung von *Sanctus* und *Benedictus* für die mehrstimmige Musik nicht als verpflichtend erklärt. Die Kürze der Zeit vor der Wandlung erschwert jetzt schon eine künstlerische Entwicklung der musikalischen Gedanken; kommt noch das *Benedictus* hinzu, so wird die Klippe der musivischen Arbeit, die kurze Fragmente aneinanderreihet, noch schwerer umgangen werden. Und wie bedauerlich wäre es, wenn die ganze Messenliteratur vom 16. Jahrhundert an bis zu unseren Tagen in diesen Gesangsteilen für den Gottesdienst unbrauchbar würde!

Kanisius-Kollege, Buffalo N. Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

## Die Kirchenmusikschule in Regensburg

beendigte den 35. Kurs am 13. Juli mit einem feierlichen Hochamte samt *Te Deum*, bei welchem die Singknaben des Domchores mit den Männerstimmen der Herren Elveren in der Cäcilienkirche die Messe *Ave Maria*, für 6 gemischte Stimmen und das Offertorium *Veritas mea*, 4st. von Mich. Haller, sowie das 4st. *Te Deum* von Höllwarth zur Aufführung brachten.

Um 11 $\frac{1}{2}$  Uhr erfolgte in Gegenwart der sechs Lehrer (die Hochwürd. Herren: Michael Haller, F. X. Engelhart, Dr. Karl Weinmann, Karl Kindsmüller, Herr Domorganist Jos. Renner und der Unterzeichnete) die Austeilung der Zeugnisse an die acht-

zehn Eleven (vergl. *Musica sacra* Nr. 2, Seite 22), welche in treuer Freundschaft, emsiger Arbeit und großer Aufmerksamkeit während der sechs Monate sich reiche Kenntnisse aneigneten, natürlich verschieden nach dem Grade ihrer Vorbildung und musikalischen Anlagen, aber genügend, um weiter zu bauen auf den Grundlagen, welche sie in den musikalischen Fächern kennen lernten.

Am 10. Juli wurde nach Absingen der *Matutin* (3. *Nocturn*) und der *Laudes* des Totenoffiziums zum ersten Male für den verstorbenen Gründer und 1. Generalpräses des Cäcilienvereins gestiftete Jahrtag in der Cäcilienkirche abgehalten (vergl. Cäcilienvereinsorgan 1908, S. 145). Herr Domkapellmeister Engelhart sang mit den Singknaben des Domchores und dem Männerchor der Herren Eleven das vierstimmige *Requiem* mit *Libera* von Jos. Schildknecht, Op. 25, sowie die vollständige Choralsequenz *Dies irae*. Dem Unterzeichneten leviitierten zwei von den neun Priestern, welche in diesem Jahre die Schule besuchten.

Am 11. Juli sang der Domchor zum letzten Male vor den Ferien die 5st. Messe *Dilexi quoniam* von Palestrina.

Der 36. Kurs wird, so Gott will, am 15. Januar 1910 beginnen und bis 15. Juli des gleichen Jahres dauern. Das Programm der Schule wurde in Nr. 6 des Cäcilienvereinsorgans vom 15. Juni veröffentlicht. Bis heute sind 10 Herren definitiv angemeldet und aufgenommen; es können also noch acht berücksichtigt werden. Bei Anmeldungen werden außer dem Programm auch die **Haus- und Schulordnung** mitversendet, welche lautet wie folgt:

Das Lehrerkollegium der Kirchenmusikschule zu Regensburg hat nachfolgende Haus- und Schulstatuten approbiert, deren Beobachtung von dem unterzeichneten Direktor überwacht und von den aufgenommenen H. H. Eleven durch eigenhändige Unterschrift zugesagt und wie durch Handschlag und Manneswort gelobt wird.

Da die H. H. Eleven es als eine Ehrensache betrachten werden, sowohl in als außer dem Hause durch Bescheidenheit, Mäßigkeit und gute Aufführung sich den gebildeten Ständen beizuzählen zu wissen, da auch jeder derselben bestrebt sein wird, das Beisammensein und den Verkehr unter sich, sowie mit den übrigen Hausbewohnern, zu einem angenehmen und friedlichen zu gestalten, so sind nachfolgende Punkte stets im Auge zu behalten:

1) Die im Hause gemeinsam wohnenden H. H. Eleven verpflichten sich, nicht nach 7 Uhr morgens aufzustehen, die Zeit des Frühstückes (7 $\frac{1}{4}$ ), Mittagisches (12 $\frac{1}{4}$ ) und Abendessen (6 $\frac{1}{2}$ ) pünktlich einzubehalten, falls sie abends ausgehen, bis längstens 10 Uhr im Hause zu sein und nach 11 Uhr kein Licht mehr in den Wohnzimmern brennen zu lassen.

Der am Anfange des Kurses festgesetzte Stundenplan für Unterricht und die tägliche Orgelübung müssen genau eingehalten werden; im Verhinderungsfalle ist jedes Stundenversäumnis dem Direktor und durch diesen dem betreffenden Herrn Lehrer anzuzeigen.

2) Die im Hause befindlichen musikalischen Instrumente dürfen nicht vor 8 Uhr morgens und nicht nach 9 Uhr abends gespielt werden. Außer der Unterrichtszeit darf auch nur während der Stunden 8–9 Uhr morgens, 1 $\frac{1}{2}$ –4 Uhr nachmittags und 7 $\frac{1}{2}$ –9 Uhr abends gespielt werden, damit Lektüre, Studium und schriftliche Arbeiten in den übrigen Stunden mit Ruhe und Sammlung gepflegt werden können.

Die Pianos usw. sind nach jeder Benützung fleißig zu schließen, bei den Harmoniums und den Orgeln sind besonders auch die Registerzüge abzusperrern, um Staub und zu rasches Abnutzen und Verstimmen abzuwehren. Jede Beschädigung durch heftigen Anschlag, polternde und unpassende Spielmanieren, durch Kerzenlicht, Zigarrenasche usw. ist sorgfältig ferne zu halten.

3) Keiner der H. H. Eleven darf die zeitweilige Rekreation im Hause der Kirchenmusikschule in den Abendstunden über 10 Uhr ausdehnen. Wenn in Ausnahmefällen die H. H. Eleven infolge von Konzert- oder Theaterbesuchen, Einladungen etc. nicht vor 11 Uhr in ihrer Wohnung sein können, so müssen sie dem Direktor der Kirchenmusikschule schon vorher Meldung machen; ein Verweilen außer dem Hause bis nach Mitternacht kann unter keinem Vorwande gestattet und würde nach Umständen mit Entlassung bestraft werden.

4) Die Bibliothek der Kirchenmusikschule, soweit sie in offenen Schränken sich befindet, steht jedem H. H. Eleven in den betreffenden Lokalen stets zu freier Verfügung unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß jedes Buch und Heft genau wieder an Ort und Stelle gelegt wird, wo es sich gegenwärtig befindet.

Wer jedoch das eine oder andere Werk aus den Repositorien zur Benützung auf das Privatzimmer bringen will, hat ein Heftchen oder einen Bogen Papier mit seiner Namensunterschrift dem aufgestellten Bibliothekar zu überbringen und in drei Rubriken Datum der Entnahme, Titel oder Nummer des Werkes einzutragen. Den Tag der Zurückgabe bescheinigt der Bibliothekar.

Kein Buch soll über 14 Tage im Privatbesitze bleiben; bei längerem Bedarf muß es nenerdings entlehnt werden.

Die Verteilung der Bücher und Musikalien findet nach dem Mittagstisch am Dienstag und Freitag jeder Woche statt; mehr als drei Bände oder Hefte werden an den Einzelnen nicht zu gleicher Zeit abgegeben.

5) Die Bezahlung für die monatliche Miete, sowie für Verpflegung, erfolgt am Ende eines jeden Monats an die Hauswirtschafterin, welche die Rechnung stellt und quittiert.

Etwaige Klagen über Mängel bei Bedienung oder Verköstigung u. dgl., wolle man dem Vorstände der Kirchenmusikschule vertrauensvoll und sogleich mitteilen. Zu vertrauensvoller Verkehr mit dem Dienstpersonal und den übrigen Hausbewohnern oder Selbsthilfe bei vorkommenden Differenzen sind unstatthaft.

6) Diese Statuten werden vom Lehrerkollegium mit Entschiedenheit anfrecht erhalten werden. Jeder dawider Handelnde hat nach zweimaliger Übertretung einzelner Punkte derselben und nach fruchtloser Privatmahnung von seiten der Vorstandschaft das *consilium abeundi* durch den Lehrerrat zu gewärtigen.

7) Diejenigen Herren, welche sich zum Eintritt in die Kirchenmusikschule melden, wollen ihrem Gesuche beifügen, ob sie Wohnung oder Kost innerhalb oder außerhalb der Schule zu nehmen gedenken und eventuell bestimmen, welche Zimmer gewünscht werden, ob Instrumente, Verköstigung usw. genehm sind.

Dr. F. X. Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule.

### Chor des Bischöflichen Knabenseminars „Kollegium Petrinum“. Urfahr-Linz, Oberösterreich.

Es sei mir gestattet, auch über das Schuljahr 1908/09 einen Bericht einzusenden. „Liturgische Korrektheit über alles“ und „*omnia digne, attente ac devote*“ waren auch heuer die Leitsterne des Chores. Unterricht wurde in 3 Kursen erteilt an 169 Schüler von 371 Schülern der Anstalt. Der 3. Kurs ist der eigentliche Kirchenchor, bestehend aus 24 Sopranen, 22 Altten, 18 Tenören, 27 Bässen. Dazu noch bei Sopran und Alt 20 „Rekruten“, die bereits bei den letzten Aufführungen von Fronleichnam mitsangen, zusammen also 111 Sänger. Zahl der wöchentlichen Proben: 3. Introitus und Communio werden stets choraliter gesungen.

September, 18.: Heiligen Geistamt. *Veni sancte*, 4 g von Dr. Frey. Messe: Aloysiusmesse, 4 g von Goller, Op. 34; Grad.: *Domine praecensisti*, 4 g von P. Ortwein; Offert.: *Ego autem*, 4 g von Dr. Fr. X. Witt.

Oktober, 4.: Kaisers Namensfest. Messe: Luciamesse, 4 g von Dr. Fr. Witt, (neu); Grad.: *Propter veritatem*, 4 g von Burgstaller (neu); Offert.: *In me gratia*, 4 g von Mitterer (neu); *Te Deum* 4 g von Mitterer, Op. 114a; *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; eine Strophe Volkshymne. 18.: Kirchweihfest. Messe: Apostelmesse, 5 g von Mitterer, Op. 35; Grad.: *Locus iste*, 4 g von Mitterer (neu); Offert.: *Domine Deus*, 4 g von Stehle; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; Lauret. Litanei, 4 g von Habert, Op. 43. 31.: Heil. Exerzitien. *Veni Creator*, choraliter; *Tantum ergo*, 4 m von Tangl (neu).

November, 1., 2., 3.: *Miserere*, 4 m von Dr. Fr. Witt. 4.: Zur Generalkommunion: 1) „O Herr, ich bin nicht würdig“, 4 g von Götze (neu); 2) „O Christ, hie merk“, 4 g von Goller, Op. 11 (neu); 3) Jesus, dir leb ich“, 4 g von Goller, Op. 11 (neu); 4) „Großer Gott“, (gemeinsamer Gesang der Zöglinge). 7.: *Requiem* mit *Libera*, 4 g von Mitterer, Op. 69b.; Grad. rezit. Sequenz choraliter (ganz). 15.: Fest des heil. Leopold. Papstfeier. Messe: Stephansmesse, 4 g von Goller, Op. 8; Grad.: *Justus ut palma*, 4 g von Dr. Fr. Witt; Offert.: *Veritas mea*, 4 g von Dr. Fr. Witt; *Te Deum*, choraliter, *mod. solemnis*; *Tantum ergo*, 4 g; *Genitori*. 8 g von Mitterer; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer. Weltliche Feier siehe unten. 22.: Kongregationsfeier zu Ehren des heil. Stanislaus. Zur Kommunion: 1) *Omni die*, 4 m von Hirmer-Haberl; 2) „Maria zu lieben“, 4 m von Mitterer. Abends 5 Uhr: *Veni Creator*, 4 g von Ebner (neu); *Marienlied*, 4 g von Haller, Op. 17c; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; Lauret. Litanei, 2 g von Ebner; Kongregationslied 2 Str.; 28.: *Cäcilia* (in unserer Diözese): zur stillen Messe: *Cantantibus organis*, 4 g von Haller; *Marienlied*, 4 g von Haller, Op. 17b, 7.

Dezember, 1.: Kaiserjubiläumfeier (*Missa vot. solemn. d. Ss. Trinitate*). Messe: *In hon. trium Regum*, 4—6 g von Fr. Koenen (neu); Grad.: *Benedictus es*, 4 g von P. Ortwein (neu); Offert.: *Benedictus*, 4 g von Schaller (neu); *Credo*, choraliter, *III mod.*; *Te Deum* choraliter, *mod. solemnis*; *Tantum ergo*, 6 g von Mitterer; 8.: *Maria Empfängnis*. Messe: Wie am 1. Dezember; Grad.: *Benedicta es tu*, 4 g von Witt; Offert.: *Ave Maria*, 4 g von Mitterer, Op. 122; Kongregationsfeier. Zur Kommunion: Haller, Op. 17b, 6; Goller, Op. 11; „Verlangen“, 4 g (neu). Abends: *Veni Creator*, 4 g von Ebner (neu); *Marienlied* „O Königin“, 4 g von Bubendorfer; zur Lichterprozession: Kongregationslied (allgemeiner Gesang); zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; Lauret. Litanei in G. 4 g von Engelhart; „Großer Gott“, 2 Str. 9.: *Requiem* für † Exzellenz. Bischof Dr. Franz Maria Doppelbauer. *Requiem* von Ett-Haller, 4 g; *Dies irae*, choraliter; *Libera*, 4 g von Ett-Engelhart. Beim Leichenbegängnis, 5. Dezember, sang der Chor zur Beisetzung: *Iustorum animae*, 4 g von Witt (neu); *Subvenite sancti Dei*, 4 g von Ett (neu); 11.: *Requiem* für einen † Zögling wie am 9. Dezember. Weihnachtsferien.

Jänner, 6.: Heil. drei König. Messe: Stephansmesse, 4 go von Goller; Grad.: *Omnes de Saba*, 4 g von Mitterer; *Reges Tharsis*, 4 go von Mitterer (neu); zum Segen: *Tantum ergo*, 5 g von Mitterer (neu); Lauret. Litanei, 4 go von Witt, Op. 16; „Die Hirten bei der Krippe“, 2 Soli, 4 g von Engelhart.

Februar, 2.: Fest Mariä Reinigung. Zur Kerzenweihe alles choraliter. Messe: Raphaelmesse, 5 g von Dr. Fr. Witt, Op. 33. (neu); *Suscipimus*, 4 g von Mitterer; Offert.: *Diffusa*, 4 g von Ebner. Kongregationsfeier. Zur Kommunion: Haller, Op. 35, 11, 2 ko (neu); Brunner, Op. 18, 4, 2 ko (neu). Abends: *Veni Creator*, 4 g von Ebner; Marielied: *Mater Salvatoris*, 4 g von Jos. Gruber, Op. 138, 9; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer; Lauret. Litanei 4 go von Goller, Op. 12 (neu).

März, 25.: Mariä Verkündigung. Messe: Haller, 8 g, Op. 92. Grad.: *Diffusa* von Fashauer (neu); Offert.: *Ave Maria*, 4 go von Goller (neu). Kongregationsfeier. Zur Kommunion: „Wie schön bist du“, 4 m von Haller; „Herz so reich“, 4 m von Haller aus Haberls Liederkranz. Abends: *Veni Creator*, choraliter; Marienlied, 4 g von Mitterer, Op. 54, 7 (neu) und Op. 54, 5 go (neu); zur Prozession: Kongregations- und Bundeslied; zum Segen: *Tantum ergo*, 8 g von J. Renner, jun.; Lauret. Litanei *H-Moll* 5 g von Dr. Fr. Witt, Op. 20a (neu).

April, 4.: Palmsonntag: Zur Palmenweihe und Prozession: *In monte Oliveti*, 4 g von Croce (neu); *Ingremente Domino*, 4 g von Haller. Das übrige choraliter *Ed. Vatic.* (neu); *Intr.* und *Communio* (*Ed. Vatic.*); Messe: *Iste Confessor*, 4 g von Palestrina; Grad.: *Tenuisti*, 4 g von Dr. Fr. Witt; Traktus: *Deus*, 4 g von Bubendorfer (ganz); Passion 4 g von Suriano; Offert.: *Improperium*, 4 g von Dr. Fr. Witt. Osterferien. 22.: *Requiem*, 4 go von Schildknecht, Op. 25; Sequenz, choraliter.

Mai, 2.: Zu den Maiandachten. *Tantum ergo*, 4 g von Haller; Haller, Op. 17b, 1; 4.: Mitterer, Op. 54, 1 (neu); 6.: Mitterer, Op. 54, 2 (neu); 9.: Mitterer, Op. 54, 11 (neu); 13.: Mitterer, Op. 54, 8 (neu); 16.: Mitterer, Op. 54, 12 (neu); 18.: Haller, Op. 17b, 3; 20.: Mitterer, Op. 54, 3 (neu); 23. Mitterer, Op. 54, 4 (neu); 25.: Mitterer, Op. 54, 9 (neu); 27.: Brunner, 2 ko Op. 18, 6 (Kurs der Anfänger). 20.: Christi Himmelfahrt. Pontifikalkamt (Priesterweihe). *Ecce sacerdos*, 6 g von Goller (neu); Messe: *Papae Marcelli*, 6 g von Palestrina (neu); *IV. Credo*, choraliter; *Sacnetus*, 5 g von Haller, Op. 24. *Agnus I.* und *II.* von Quadflieg (neu); Allerheiligenlitanei; *Veni Creator*, 5 g von Mitterer; Grad.: *Alleluja Ascendit*, 4 g von Mitterer; Offert.: *Ascendit*, 4 go von Mitterer; Antiphon: *Jam non dicam vos servos*, 4 g von J. Hanisch (neu); zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Mitterer. 30.: Pfingstfest. Messe: *Missä I. Serti toni*, 5 g von Croce (neu); *Credo*, choraliter; Grad.: *Alleluja, Emitte*, 4 go von Habert; Sequenz, choral; Offert.: *Confirma hoc*, 4 go von Mitterer; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g von Schmidt; Lauret. Litanei, 4 go von Goller, Op. 12. 31.: Pfingstmontag. Zur stillen Messe: Haller, Op. 17b, 4; *O sacrum convivium*, 4 g und *O salutaris hostia*, 4 g; zum Segen: *Tantum ergo*, 5 g von Mitterer; Haller, Op. 17b, 6.

Juni, 10., Fronleichnamsprozession in Linz: *Pange lingua*, 6 g von Mitterer; Motetten: 1) *O sacrum convivium*, 4 g von Haller; 2) *Da pacem*, 4 g von Weber; 3) *Adjuva nos*, 4 g von Haller, 4) *O salutaris hostia*, 4 g von Haller; II. entfiel wegen hereinbrechenden Regens; zum Segen: *Tantum ergo*, 4 g, *Genitori*, 8 g von Mitterer; Motett, II. und IV. 13. Fronleichnamsprozession in Urfahr, wie am 10. Juni. Beim Segen die Responsorien 6 g. 20. Herz Jesu fest. *Tantum ergo*, 6 g von Mitterer; Messe wie zu Pfingsten; Grad.: *O vos omnes*, 5 g von Witt; Offert.: rezit. hierauf: *Cocantibus illis*, 6 g von Haller (neu). Kongregationsfeier zu Ehren des heil. Aloysius. Zur Kommunion: Hilferuf zu Maria, 4 g von Jos. Gruber; „Brot des Lebens“, 4 go von Goller, Op. 11 (neu). Abends: *Veni Creator*, 5 g von Ebner (neu); *Mater Salvatoris*, 4 g von Jos. Gruber; zum Segen: *Tantum ergo*, 7 g von Haller, Op. 83, 10; Lauret. Litanei, 4 go von Engelhart; Kongregationslied. 23.: *Requiem*, 4 go von Mitterer, Op. 69b; Grad.: rezit. Sequenz, choraliter. 28.: *Requiem* für † Hochwü. Herrn Kanonikus Jos. Schwarz. *Requiem*, 4 go von Schildknecht, Op. 25; Sequenz, choraliter. 29.: Peter und Paul. Messe: *Papae Marcelli*, 6 g von Palestrina; Grad.: *Constitues eos*, 4 g von Mitterer; *Credo IV.*, choraliter; Offert.: rezit. dann *Tu es Petrus*, 6 g von Palestrina-Quadflieg; *Sacnetus*, 4 g von Palestrina-Mitterer (neu); zum Segen: *Tantum ergo*, 7 g von Haller; Lauret. Litanei, 5 g, *H-Moll* von Dr. Fr. Witt, Op. 20a.

Juli, 3.: Dankamt. Messe: Haller, 8 g, Op. 92; Grad.: *Constitues eos* . . . *Rogari*, 4 g von Mitterer; Offert.: *In omnem terram*, 4 g von Dr. Fr. Witt; *Te Deum*, 5 g von P. Griesbacher, Op. 12 (neu); *Tantum ergo*, 8 g, Op. 63, 11 (neu).

Auch der weltlichen Musik bei den verschiedenen Feierlichkeiten möge kurz Erwähnung geschehen.

November, 15.: Unser Chor und Orchester hatte den ehrenden Antrag erhalten, bei der Festfeier der beiden Jubiläen Sr. Heiligkeit Papst Pius X. und Sr. K. und K. Apostolischen Majestät Kaiser Franz Joseph I. den musikalischen Teil zu besorgen. 1) „Kriegsmarsch der Priester“ aus „Athalia“ von Mendelssohn für großes Orchester; 2) Papsthymne für gemischten Chor mit Klavierbegleitung und Bläserquartett von Jos. Gruber, Op. 155 (neu); 3) „Mein Österreich“, Marsch von Preis für vollständiges Orchester (neu); 4) „Jubelhymne zum Kaiserjubiläum“ für gemischten Chor mit Klavier von K. Steinwerder, Op. 54 (neu). Sowohl die Orchestervorträge als besonders die beiden Gesangsvorträge fanden bei der über 2000 Personen zählenden Festversammlung langanhaltenden Beifall. Seine K. und K. Hoheit der durchlauchtigste Herr Erzherzog Joseph Ferdinand äußerte sich äußerst anerkennend über die überaus dentliche Textaussprache und den feinen dynamischen Vortrag.



Dezember. 9., Kaiserjubiläumsschulfeler der Anstalt. (Sie konnte am 1. Dezember, da der Hochwürdig. Herr Bischof im Sterben lag, nicht abgehalten werden). 1) „Für Österreichs Ehre“, Marsch für Blechmusik von Latzberger; 2) „Jubellymne“ von Steinwender; 3) „Hoch vom Erzgebirg“, Volkslied, 4 g; 4) „Mein Österreich“, Marsch für Orchester von Preis; 5) Slawische Tänze, Nr. 1 und 7, Trio von Anton Dvořak; 6) An mein Vaterland“, Volkshymne von P. Braun, 4 g; Deklamationen in den 6 Sprachen, die an der Anstalt gelehrt werden.

Februar. 14.: 1. Theater: „Andreas Hofer“ von Scala. Musik: 1) Andreas Hofermarsch für Blech von Mohr; 2) „Wir hab'n unsern Kaiser so gern“, Volkslied, 4 g; 3) Sonntagsfrühe“, 4 g von Mitterer; 4) „Abschied von der Heimat“, 4 g von Mitterer; 5) „Die Himmel erzählen“, von Jos. Haydn, aus der „Schöpfung“, gemischter Chor mit Klavier; 6) Intermezzo Rokokko von Aletter für Orchester. 15.: 2. Theater: „Cailina“ von Goß. 1) Ouvertüre heiz für Orchester arrang. von Fr. Bubendorfer; 2) „Heinzelmännchen“, gemischter Chor von J. Nentwich; 3) „La Mattschiche“, Marsch für Blechmusik von Borel; 4) „Speisekartenmarsch“ für gemischten Chor mit Klavier von Engelhart (neu); 21.: wurde das Programm vom 15. Februar auf allgemeines Verlangen wiederholt.

Mai, 5.: Begrüßungsfeier des neuen Hochwürdig. Herrn Bischofes Rud. Hittmaier. 1. *Allegretto* aus der Militärsymphonie von J. Haydn für Orchester; 2. Schlußchor aus der Kantate „Heil dir, Heil. Vater dir!“ von Pet. Griesbacher, 4–8 gm Klav. (neu); 3. „Sonntagsfrühe“ von Ign. Mitterer, 5 g; 4. „Mein Oberösterreich“ (Allgem. Ges. S. 7).

Juni, 1.: Wurde der übliche Sänger- und Musikausflug, den sich stets alle frenen, abgehalten. Dabei wurde folgendes Gartenkonzert abgehalten: 1. Würthersee-Marsch von Sykora; 2. „Dort sind wir her“ von Fr. Abt, 4 g; 3a. „Gebet“ aus „Freischütz“; 3b. „Gebet vor der Schlacht“; 4a. „Waldlied von Ign. Mitterer, 4 g (neu); 4b. „Waldandacht“ von Köhler, 4 m (neu); 5. A-Hoy-Marsch von N.; 6a. „Abschied von der Heimat“ von Mitterer, 4 g; 6b. „Wir hab'n unsern Kaiser so gern“, Volkslied, 4 g; 7a. „Die Kapelle“ von Krentzer; 7b. „Bundeslied“ von Mozart; 8. Frühlinglied“ von Jos. Gruber, 4 m (neu); 9. Garnisons-Marsch von Reisinger; 10a. Froschkonzert nach C. M. von Weber, 4 g; 10b. „Schuadahüpf“, 4 g; 10c. „Hoch vom Erzgebirg“, Volkslied, 4 g; 11. „Wiedersehen“, Marsch. Die ungeraden Nummern sind Vorträge der Studentenkapelle.

Von den angeführten Gesangsnummern hat der Chor hener 5 Messen, 2 Litanen, 1 *Te Deum* und sonstige 55 Nmmern seinem Repertoire neu eingefügt, wohl eine fast zu große Zahl, doch, wenn irgendwo, so gilt wohl bei der Jngend am meisten das Sprichwort: „*Variatio delectat*“, gleichwohl haben wir nicht vergessen „*Omnia digne attente ac devote*“ einzüben und anzuführen. Der Unterzeichnete steht nicht an, das Benehmen der kleinen wie der großen Sänger musterhaft zu nennen.

Geradezu begeisterten Beifall fand Palestrinas „*Papae Marcelli*“-Messe gleich bei der Erstaufführung anlässlich der Priesterweihe am Christi Himmelfahrtstage.

Se. Bischoff. Gnaden Dr. Rud. Hittmaier war von der Messe (die soviel mir bekannt, zum ersten Male in Linz gesungen wurde) ganz hingerissen und äußerte sich über die Anführung selbst in Worten des höchsten Lobes. Auch die anwesenden Hochwürdig. Herren Professoren waren so begeistert, daß man dem Unterzeichneten erklärte, Instrumentalmusik könne damit keinen Vergleich anhalten. Auch Hallers 8st. Messe Op. 92 fand sehr großen Beifall, besonders das überwältigende „*Et homo factus est*“ machte tiefen Eindruck. Das vergangene Schuljahr war reich an Arbeit und Mühen (zirka 100 Proben), doch hat der Erfolg, den besonders Palestrinas „*Missa Papae Marcelli*“ errungen, den Unterzeichneten von neuem in seinem Vorsatze bestärkt, auf der bisherigen Bahn weiterzuschreiten, unbekümmert um den Streit der Tagesmeinungen und den Vorwurf, ein Feind der „Denkmalpflege“ zu sein, von nemem seine Überzeugung gefestigt, daß für junge Leute, besonders Knabenseminaristen, die Vokalmusik, und zwar die der „ernsten“ Richtung weitaus am bildendsten ist. Möge Gott und die heilige Cecilia stets mit unserem Chore sein.

Kollegium Petrinum Urfahr-Linz, O.-Ö.  
11. Juli 1909.

Franz Xaver Bubendorfer,  
Musikpräfekt und Regenschori.

## Organaria.

I. An neu erschienenen Orgelkompositionen liegen vor:

Zwei größere Konzertstücke von **Gaston M. Dethier**. 1. *Festal-Prelude* in F-dur (Schilling 1,25), 2. *Procession Solennell* in C-dur (1 Schilling). Beide Orgelsätze sind auf drei Liniensystemen aufgezeichnet, setzen ein reichlich mit allen modernen Erfindungen ausgestattetes Orgelwerk voraus, sowie einen technisch gut durchgebildeten Organisten, eignen sich jedoch nicht zur Verwendung innerhalb des liturgischen Gottesdienstes der katholischen Kirche.<sup>1)</sup>

Von dem „Praktischen Handbuch für Organisten“, Sammlung von Kadenzen, Versetten, Vor- und Nachspielen für Orgel, das **Jos. Gruber** noch als Stiftsorganist in St. Florian herausgegeben hat, ist eine 2. Auflage des zweiten Bandes erschienen. Derselbe enthält 52 Kadenzen und 137 Orgelstücke in den gebräuchlichsten modernen Dur-

<sup>1)</sup> New York, Verlag von J. Fischer & Bro. 1903 und 1908.

und Molltonarten älterer und noch lebender Organisten und wurde unter Nr. 2190 mit Referaten von Karl Walter und E. v. Werra dem Cäcilienvereins-Katalog einverleibt.<sup>1)</sup>

Eine *Passacaglia* von **Friedrich Mathison-Hansen**<sup>2)</sup> in E-moll ist mittelschwer, sehr schön auf drei Systemen disponiert und künstlerisch-einfach durchgeführt. Bei Orgelprüfungen wird das Stück sehr gute Dienste leisten.

160 Originalkompositionen für die Orgel in allen Dur- und Molltonarten, in Form von Kadenzen, Präludien, Versetten, Fughetten, Trios, Canons von **Anton Schwarz**, Op. 23.<sup>3)</sup> Diese Originalkompositionen des tüchtigen Lehrers am Kgl. Lehrerseminar zu Straubing sind das Resultat vieljähriger Tätigkeit in Kirche und Schule, sämtlich zum Gebrauch in der Kirche gedacht und nach Motiven oder Themen in Form von Imitationen, Kadenzen usw. anregend durchgeführt. Sie werden sowohl beim Unterrichte im Orgelspiel als in der Harmonielehre sehr gute Dienste leisten. Der Pedalsatz ist in der Vorbemerkung erklärt und sorgfältig in sämtlichen Nummern angegeben. Format und Stich sind vorzüglich und praktisch.

Op. 106 von **Giulio Terrabugio** ist eine Fuge *per Organo*<sup>4)</sup> in D-moll mit einem rhythmisch sehr prägnanten Thema, mittelschwer, wirksam durchgeführt, an einzelnen Stellen auch mit Fingersatz versehen und von erster, festlicher Wirkung.

II. An Orgeldispositionen, Berichten über Orgelprüfungen usw. liegen der Redaktion schon seit längerer Zeit verschiedene Korrespondenzen vor, deren Veröffentlichung sie einstweilen aufschieben mußte. Für heute wählt sie nachfolgende Einsendungen aus:

1. **Dillingen a. D.** Für den Saal des alten Bischöfl. Knabenseminars in Dillingen wurde von Gebr. Hindelang in Ebenhofen eine Orgel zu Konzert und Übungszwecken geliefert. Die Disposition ist folgende: I. Manual: Prinzipal 8', Viola di Gamba 8', Quintatön 8', Harmonieflöte 8', Oktav 4'. II. Manual: Vox coelestis 8', Salicional 8', Lieblich gedeckt 8', Traversflöte 4', Quint 2 1/2', Piccolo 2', Terz 1 1/2'. Pedal: Subbaß 16', Still gedeckt 16' (ganz selbständig durchgeführt). Kopplungen: Pedalkoppel I und II, Manualkoppel, Suboktavkoppel II zu I, Superoktavkoppel II zu I, Superoktavkoppel im Pedal. Druckknöpfe: pp, p, mf, f, ff; automatische Pedalverstumung, freie Kombination. Tritte: Kollschweller, Jalouischweller 1 und II. Im I. Manual ist eine Windlade für ein später einzusetzendes Zungenregister reserviert. Das Werk ist mit Röhrenpneumatik und Kegelladensystem ausgestattet. Jedes Manual steht unter eigenem Schwellkasten. Der elektrische Antrieb des Gebläses wurde von der Süddeutschen Elektrizitätsgesellschaft in Kempten geliefert.

Der Herr Kgl. Seminaroberlehrer K. Deigendesch von Laningen nahm am 31. März die Revision der Orgel vor. Nach seinem Gutachten ist die Orgel aufs sorgfältigste gearbeitet und kommt in der Intonation den Werken der besten Meister gleich. Eine Fülle schönster Klangwirkungen und Farbmischungen steht zu Gebote.

Bei dem unmittelbar nach der Revision stattgefundenen Konzert kam nachstehendes Programm unter der Leitung des Herrn Musikpräfekten Thaddäus Hornung zur Aufführung.

1. *Cantantibus organis*, gemischter Chor mit Orgel von Th. Hornung. 2. Vorführung der Orgel durch Herrn Seminaroberlehrer Deigendesch. 3. *Adagio* für Violine und Orgel von Hans v. Bronsart. 4. *Pergolesi*, Männerchor mit Orgelbegleitung von Fr. Witt. 5. Konzert für Orgel mit Orchesterbegleitung von Jos. Rheinberger. Jos. Funk, Inspektor.

2. **Landshut**. Disposition der kleinen Orgel in St. Martin zu Landshut. I. Manual (56 Töne): 1. Prinzipal 8', 2. Flöte 8', 3. Salicional 8', 4. Oktav 4', 5. Sesquialter 2 1/2' (Mixture geteilt), Oktav 2'. II. Manual (90 Töne) Schwellwerk: 7. Gamba 8', 8. Dolce 8', 9. Vox coelestis 8', 10. Lieblich gedeckt 8', 11. Traversflöte 4'; Pedal (30 Töne): 12. Subbaß 16', 13. Bourdonbaß 16', 14. Violon 8', 15. Manualcopula, 16. Pedalcopula I., 17. Pedalcopula II., 18. Superoktavcopula II—I durchgeführt, 19. Suboktavcopula II—I durchgeführt, 20. Superoktavcopula im II. Manual durchgeführt, 21. Suboktavcopula im II. Manual durchgeführt, 22. Druckknopf für „Volles Werk“, 23. Druckknopf zum Einschalten der freien Kombination, 24. Druckknopf zum Einschalten des Registerschwellers, 25. Auslösung wirkend auf Nr. 22—24, 26. Balanciertritt für das Schwellwerk des ganzen II. Manuals, 27. Balanciertritt für den Registerschweller, 28. Crescendoeizer, 29. Windstandzeiger, 30. Eine freie Kombination. Der Antrieb des Gebläses erfolgt durch einen Elektromotor in Verbindung mit einem Ventilator. 31. Automatisches Pianopedal, 32. Ein zweiter Magazinbalg für die Pneumatik im Spieltisch mit 120 mm Winddruck, während der Windladenwind zur Ansprache der Pfeifen nur 90 mm Wind hat, 33. Angliederung sämtlicher Stimmen des II. Manuals an den 16 Fußton des durchgeführten Lieblich gedeckt in der Suboktavkoppel.

<sup>1)</sup> Regensburg, Eugen Feuchtinger. Preis geheftet 5 Mk. 111 Seiten in Querquart.

<sup>2)</sup> Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen.

<sup>3)</sup> *Antologia XV. Organaria Liturgica*. 160 Composizioni originali per Organo in tutte le tonalità maggiori e minori, in forma di Cadenze, Preludii, Versetti, Fughette, Trii, Canoni utili per Servizio divino e per l'insegnamento di A. Sch. Turin, Marcello Capra. Für Deutschland: Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 4 Lire = 3 Mk 20 Sch.

<sup>4)</sup> Mailand, A. Bertarelli & Cie. Preis 1 Lire 50 cent.

Der „Kurier für Niederbayern“ meldete u. a. über die Orgelprüfung in St. Martin: „Was schon seit vielen Jahren von den hiesigen Musikfreunden heiß ersehnt wurde, ist seit gestern zur Tat geworden — auch in unserm Martinsdom hat die heil. Cäcilia einen Thron aufgeschlagen; freilich ist derselbe vorläufig noch ein „Thronchen“, dem hoffentlich in nicht zu ferner Zeit ein „Thron“ folgen wird, damit sich in St. Martin die Kunst der Architektur und der Töne die Hand reichen. In der Abenddämmerstunde des Freitag führte Herr Gymnasialmusiklehrer Weinzierl, ein Meister der Improvisation, vor einem kleinen Kreise die neue Chororgel in freier Phantasie vor und wußte durch sein herrliches Spiel die Zauberklänge, welche mild und geheimnisvoll von der Höhe des Presbyteriums herabschwebten, zur Geltung zu bringen.“

Am Sonntag nachmittags  $\frac{1}{2}$  2 Uhr fand die Vorführung der Orgel in einem Kirchenkonzert statt. Herr Organist Laske, ein Schüler des Herrn Akademieprofessors Becht, dessen großartige Kunst von dem Orgelkonzert in der Dominikaner- und dann in der Heiligen Geistkirche noch in lebhafter Erinnerung ist, führte die Orgel in Piecen von Renner, Gulbins und Rheinberger vor. Durch geschmackvolle Registrierung und ein gediegenes Orgelspiel wurden die Schönheiten der reizenden Orgel mit ihren prächtigen, diskreten Zinn- und Flötenstimmen und ihrem wirkungsvollen Schwellwerk vorzüglich zu Gehör gebracht. Es ist erstaunlich, welcher Klangreiz und welche Töneffekte in einer so kleinen Orgel mit nur 13 klingenden Stimmen und 7 Koppeln enthalten sind.

Eine angenehme Abwechslung im Programm bildeten die Vokalchöre, welche vom Kirchenchor unter Direktion des Herrn Chorregenten Graßl zum Vortrag kamen. Die Festkantate von Nagler ist eine schöne effektvolle Komposition, die sehr gut vorgetragen wurde und bei welcher sich zeigte, daß die Orgel auch zur Begleitung eines gut besetzten Chors kräftig genug ist; mit schöner, sympathischer Stimme und mit seelenvollem Ausdruck sang Fr. Hillmayer das Sopran-solo. Dem Hochwürdig. Herrn Stadtpfarrer Dr. Eirainer, durch dessen Initiative und Tatkraft dieses schöne Werk in der kurzen Zeit seines Wirkens in Landshut geschaffen ward, sowie seiner kunstverständigen Kirchenverwaltung gebührt das ehrenvolle Verdienst, dem stolzen Dom ein Kunstwerk verschafft zu haben, mit dem sein Name immer verbunden sein wird. Diese Orgel ist die dreizehnte der Firma Steinmayer (in Landshut); aber die „Unglückszahl“ ist sowohl für die Kirchengemeinde als für den Orgelbaumeister zum „Glücksstern“ geworden, der mit seinem milden Glanze in die Zukunft strahlt, bis er selbst einst von der Majestät eines Sternes erster Größe verdundelt wird, in dessen Strahlenkrone er sich dann willig als „Fernwerk“ einfügen wird — mit seiner erhabenen Schwester dann verbunden und gleich dieser besetzt durch die geheimnisvolle Macht des elektrischen Funkens. Möge diese Zeit nicht allzuferne sein!“

F. X. H.

(Fortsetzung folgt.)

### Zur Musikbeilage.

Als Schluß der diesjährigen Musikbeilagen (den größten Teil bildete die vierstimmige Messe für gemischten Chor mit Orgelbegleitung Op. 48 von Bruno Stein) wählte die Redaktion einfache, praktische und wohlklingende Falsibordoni über die 8 Kirchentöne und zwar 48 Nummern für gemischten vierstimmigen Chor und für Männerstimmen (*ad aequales*) und 27 für 5 gemischte Stimmen. Dieselben sind einem Druckwerke von 1600 entnommen, welches noch viele andere Kompositionen von **Orpheo Vecchi**, Kapellmeister in Mailand, enthält. Herr Professor Terrabugio hatte die Güte, den seltenen Kodex zu übersenden, so daß ich in der Lage war, dessen Inhalt vollständig in Partitur bringen zu lassen. Eine Studie über Leben und Werke von Orpheo Vecchi habe ich im 20. Jahrgang des Kirchenmusikalischen Jahrbuches 1907 veröffentlicht (Seite 166—176). Dortselbst gab ich ein Versprechen, das ich hiemit einstweilen teilweise einlöse. Dasselbe lautete:

„Der Unterzeichnete ist gesonnen, eine reiche Sammlung der vier- und fünfstimmigen, textlosen Falsibordoni des Orpheo Vecchi als Musikbeilage der Monatschrift „*Musica sacra*“ oder des „Cäcilienvereins-Organs“ zu veröffentlichen und eine Anleitung zur Unterlegung der Psalmtexte beizufügen; denn für die künstlerische Gestaltung einer liturgischen Vesper ist nichts geeigneter und empfehlenswerter als die schöne Deklamation der Psalmenverse unter Benützung der von den Meistern am Schlusse des 16. Jahrhunderts geschaffenen Falsibordoni. Die Ursache des Verfalles dieser Kompositionsgattung liegt ganz allein in der Nachlässigkeit, dem Ungeschmack und Schlendrian der ausführenden Sänger, welche ohne leitendes Prinzip, ohne Direktion und genaue Textunterlage den so einfachen und dennoch kunstvollen Psalmengesang in ärgerlicher, chaotischer, ja empörender Weise zum Vortrag brachten.“

„Orpheo Vecchi gehört nicht zu den bedeutendsten und produktivsten Kirchenmusikern am Ende des 16. Jahrhunderts, aber sein fast ausschließlich der kirchlichen Praxis

gewidmetes Wirken steht nach den bis heute hergestellten Partituren künstlerisch höher und ist praktisch heute noch verwendbarer als die Unmenge zopfiger, ja lächerlicher Produktionen seines Zeit- und Namensgenossen Orazio Vecchi.“

„Das genannte Werk, dessen genauer Titel und Inhalt im zitierten Jahrbuch Seite 170 nachgelesen werden kann, enthält 151 vierstimmige und 120 fünfstimmige, also 271 Psalmkadenzen (Falsibordoni) ohne Text, so daß die vorliegenden 75 nur eine kleine Auswahl bilden. Eine ähnliche Sammlung habe ich in *Musica sacra* 1890 als Musikbeilage ediert, nämlich, 64 Falsibordoni von Lud. Viadana aus dessen Op. 28 und 12, Rom 1612 (*Musica sacra* 1890, Seite 51—62). Ich verweise auch auf die beiden Artikel des Jahrganges 1890 „Über Falsibordoni“, Seite 20 und „Das Unterlegen der Psalmvertexte bei den Falsibordoni“ Seite 39 und 52.

Pius X. erwähnt im *Motu proprio* vom 22. November 1903 (IV, 11, b) diese Kompositionsart mit den Worten: „Es ist aber auch gestattet, (in den Vespern) besonders bei größeren Feierlichkeiten, den gregorianischen Gesang des Chores im Wechsel mit den sogenannten Falsibordoni oder ähnlichen in würdiger Weise komponierten Versen vorzutragen“.

Bekanntlich hat Dr. Karl Proske im 3. Bande der *Musica divina* zuerst eine reiche Auswahl von Falsibordoni von Caesar de Zachariis, vierstimmig und von L. Viadana, fünfstimmig, veröffentlicht. Dieselben sind jedoch leider, ohne Zweifel wegen der Gespensterfurcht vor den alten Schlüsseln, in ihrer Mehrzahl unbenutzt geblieben und nur in den 8 Faszikeln der *Psalmodia Vespertina* von Karl Kraus für die Hauptpsalmen einigermaßen ausgenutzt worden.

Wenn nun auch diese Falsibordoni zunächst für den Psalmengesang bestimmt sind, so läßt sich bei dem gegenwärtigen Zustand der katholischen Kirchenchöre die Frage erörtern, ob es nicht erlaubt, ja angezeigt sei, diese Stilgattung wenigstens auf die Gradualgesänge, wenn auch nicht auf alle wechselnden Teile der Messe auszu dehnen.

Über diesen Punkt äußert sich auch A. Sandhage in Hamm in Nr. 7 der „Gregorianischen Rundschau“, Graz (Seite 101) und motiviert den Gedanken kurz wie folgt: „Es läßt sich nicht verkennen, daß ein Bedürfnis vorhanden ist nach einem Mittelweg, der einerseits die Monotonie des Rezitierens auf einem Ton und andererseits die Schwierigkeiten der Choraljubilen vermeidet. Man ist nun mancherorts dazu übergegangen, die Gradualgesänge in der Melodie der Psalmen vorzutragen und wie ich wohl sagen darf, nach meinen Erfahrungen praktisch mit gutem Erfolg. Diese Lösung macht dem Chor wenig Schwierigkeit, hält die Liturgie in der einfachen *Missa cantata* nicht auf und wird auch vom Volke als wohlklingend angenehm empfunden.“ Der Unterzeichnete steht diesem Vorschlag nicht unsympathisch gegenüber, besonders nachdem die Gradualien der *Editio Vaticana* nur für Solisten und Gesangskünstler ersten Ranges bestimmt zu sein scheinen. Er wählt nun ohne viele Worte und lange Umschweife für dieses Mal den Gradualtext vom 15. August, Fest Mariä Himmelfahrt, als praktisches Beispiel, wie man die Hauptforderung der Liturgie: den vollständigen Text von seiten des Musikchores in würdiger, nicht unkünstlerischer Weise zu Gehör zu bringen, erfüllen kann.

Ich wähle den V. Ton, in welchem Graduale und *Alleluja*-Vers des genannten Tages gregorianisch gehalten sind und schlage Nr. 25 vor 4st, für *Alleluja* aber Nr. 64 in gleicher Tonhöhe wie folgt:

Unterstimme.

Pro-pter ve-ri-tá-tem, | et man-su-e-tú-di-nem, | et ju-sti-ti-am:  
 et de-dú-cet te mi-ra-bi-li-ter déx-te-ra tu-a.

C.  
A.

♫. Audi filia, | et vide, | et inclina au - - rem tu - am: quia concupivit rex

T.  
B.

Gesamtchor.

spé - ci - em tu - am. Al - le - lú - ja, al - le - lú - ja.

C.  
A.

♫. Assúmpta est Ma - ri - a in cœ - lum: gaudet exércitus

T. I.

T. II.  
Baß.

Gesamtchor.

An - ge - ló - rum. Al - le - lú - ja.

Zeitdauer: **Eine Minute!** Aber nicht der Minute, sondern des ganzen Textes halber ist der Vorschlag gemacht, wenn er auch Gärungstoff in die Masse bringen wird.

F. X. Haberl.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. × Vom Lande (Diözese Augsburg) 13. Juli. Auf einer kleinen Reise bot sich mir unlangst die willkommene Gelegenheit in der Stadt der kommenden 19. Generalversammlung des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins — Passau — 2 Leichengottesdiensten in ziemlich vorgerückter Vormittagsstunde in der dortigen Stadtpfarrkirche St. Paul anzuwohnen zu können. Nicht ganz unbekannt mit den dortigen früheren, nicht auf bedeutender Höhe stehenden kirchenmusikalischen Verhältnissen gestehe ich, daß ich nach beregter Hinsicht nur mit geringen Erwartungen erschienen war. Wie staunte ich aber, hier die 2 Requiemsämter in recht anmutenden, fließend einstudierten und prächtig vorgetragenen vierstimmigen Kompositionen mit dezentem Instrumentalbegleitung samt *Libera* unter genauer Einhaltung der für Seelenämter geltenden kirchlichen Vorschriften hören und mich daran erbauen zu können. Wie der musterhafte Donchor in Passau so scheint auch der „Stadtpfarrchor“ nunmehr löblich liturgische Korrektheit und peinliche Vollständigkeit bei Ausführung seiner Gesänge und bei allen Funktionen sich zur Devise gewählt zu haben. Graduale, Traktus und *Dies irae* (letzteres in den vorgeschriebenen 12 Strophen) wurden teils rezitiert, teils vierstimmig, teils im Choral — dieser abwechselnd zwischen Ober- und Unterstimmen, die in schönem Vortrag förmlich wetteiferten — ganz gut exekutiert. Auf eingezogene Erkundigungen wurde mir versichert, daß wirklich seit Anstellung des derzeitigen Herrn Stadtpfarrchordirektors dieser mit seinem willigen und strebsamen Personal zur Freude und im vollen Einverständnis

mit dem Hochwürdig. Herrn Stadtpfarrer Johann Stadler in dieser lobenswerten Weise stets nur ausgewählte Katalogmusik möglichst vollkommen aufzuführen und allseits den kirchlichen Gesetzen *quoad cantum* gewissenhaft gerecht zu werden bestrebt sei. Es ist solche stete exakte und vollständige Kirchenmusik bei sämtlichen Kasualgottesdiensten in Passau um so rühmlicher öffentlich hervorzuheben und verdientermaßen anzuerkennen, als anderwärts in bayerischen Bischofsstädten die gleiche Wahrnehmung keineswegs zu machen ist.

2. **200** Vierzigjähriges Jubiläum. Vor kurzem waren es 40 Jahre, daß Herr Joh. Diebold, Kgl. Musikdirektor hier, die Chorregentstelle bei St. Martin in Freiburg übernahm. Am Mittwoch, den 23. Juni, am Vorabend seines Namensfestes, ließ es sich der vollzählig versammelte St. Martinuschor nicht nehmen, seinem verehrten Meister im festlich geschmückten Probezimmer eine kleine Ovation darzubringen, die einen überaus herzlichen Charakter an sich trug. Der Männerchor, unter Leitung seines langjährigen Mitgliedes, des Herrn Rheinhart, begrüßte den Herrn Jubilar bei seinem Eintreten mit einem kräftigen Chor: „Gott ist die Liebe“, worauf der derzeitige Präsident des Cäcilienvereins von St. Martin, Herr Kooperator Trauz in einer warmen Ansprache die Glückwünsche der Versammelten darbrachte, Herrn Diebold als Komponist, Dirigent und Orgelvirtuos feierte und im Namen der Chormitglieder sowie des Vereins als Angebinde ein wertvolles Bild (*Madonna del Granduca*) überreichte. — Zwei junge Sängerninnen trugen Glückwünsche in gebundener Rede vor und übergaben dem gefeierten Lehrer und Leiter des Chores einen herrlichen Blumenstrauß von 40 Rosen (die 40 Jahre versinnbildend) und einen Lorbeerkranz mit prächtiger Schleife. Zwei weitere Männerchöre schlossen die überaus schöne und eindrucksvolle Feier ab, für die Herr Diebold in sichtlicher Rührung dankte, mit dem Versprechen, dem Vereine seine Kraft auch fernerhin zu widmen. (Wir gratulieren mit dem Wunsche: *Ad multos annos!* Die Redaktion der *Musica sacra*.)

3. **1** Konzert zur Feier des 25jährigen Stiftungsfestes des Pfarr-Cäcilienchores zum heil. Dionysius-Krefeld. Die „Niederhein. Volkszeitung“ berichtete: Krefeld, 13. Juli 1909. Jubiläumsfeiern von Vereinen, welche weitere Volkskreise durch Reinheit und Höhe ihres Strebens erbanen und erfreuen und unentwegt opferfreudig und mit Erfolg in selbstlosem Wirken ihre Kräfte dem Dienste der Ideale widmen, finden immer die vollsten Sympathien. So auch das gestrige 25jährige Stiftungsfest des Pfarr-Cäcilienchores zum heil. Dionysius, das in der Aufführung des Mendelssohnschen Oratoriums „Paulus“ gipfelte. Außerordentlich war die Teilnahme, sowohl von seiten der Pfarrgenossen als auch von andern Freunden der edlen Gesangskunst; kein Plätzchen im großen Saal blieb unbesetzt. Eine besondere Ehre wurde dem Vereine zuteil durch die Anwesenheit Se. Bischöf. Gnaden, des Hochwürdig. Herrn Weihbischöfes Dr. Müller; auch viele geistliche Herren aus der Stadt um Umgegend hatten sich eingefunden.

Das Programm der festlichen Veranstaltung: Aufführung des „Paulus“ bezeichnen wir als sehr glücklich gewählt. Steht doch dieses echt deutsche Meisterwerk so recht im Einklang mit den Tendenzen des Vereins, die auf die christlichen Ziele der Kunst gerichtet sind. In „Paulus“, dem Oratorium eines „ernsten eifrigen Bekenners der christlichen Religion“, waltet der Geist echter Frömmigkeit, der „starke Wille seines Schöpfers, seiner Kunst treu und ehrlich zu dienen.“ Es ist der gleiche Geist, derselbe Wille, der sich auch in der Geschichte des festfeiernden Vereins ausprägt. Ein volles Jahrhundert ist heute verflossen, seitdem der erste Kirchenchor von St. Dionysius ins Leben trat. Wie dieser erste Verein, so wandelten auch seine Nachfolger, insbesondere der zurzeit an der Krefelder Mutterkirche wirkende Chor in den Bahnen, welche der Gründer, Pastor Wermelskirchen, dem ersten Vereine zeigte.

Wir erachten es für überflüssig, das angeführte Oratorium an dieser Stelle eingehend zu besprechen, konnte doch schon vor 67 Jahren der berufene Musikschriftsteller Otto Jahn in seiner Gelegenheitschrift zur Aufführung des Werkes in Kiel schreiben: „Mendelssohns „Paulus“ ist so oft aufgeführt worden, daß es schwer sein würde, Neues darüber zu sagen, neue Aufschlüsse zu gewähren.“ Heute gilt dieses Wort noch weit mehr. Die moderne Kritik erhebt allerdings Einwendungen gegen diese Schöpfung und rügt ihren Mangel an dramatischem Leben und die Schwäche der Zeichnung, doch wiegen große Vorzüge diese Mängel auf. Zu ersteren rechnen wir mit Emil Naumann insbesondere „das schöne Maßhalten, die Befriedigung erweckende Abrundung der Form“, die wir oft bei den Modernen vergeblich suchen. Mit allen, die noch den Sinn für Ebenmaß, Formschönheit und anmutenden Empfindungsausdruck bewahrt haben, möchten wir daher den „Paulus“ unter den klassischen Oratorien nicht missen.

Insbesondere muten die durch seine Charakteristik wirkenden Chöre an, die vom Verein unter freundlicher Mitwirkung des Damenchores der Herz Jesu-Kongregation vortrefflich, wir dürfen sagen, ausgezeichnet in die Erscheinung gebracht wurden. Die Wiedergabe bekundete ein Verständnis für die Aufgabe, die uns in Hinsicht auf die gegebenen Verhältnisse wahrhaft Erstaunen machte. Stimmmaterial und Stimmenklang waren mehr als befriedigend, die Tongebung war durchgehends rein, die Vokalisation gut, die Einsätze erschienen bestimmt, in allem waltete eine Sicherheit, die von dem Eifer der Sänger und Sängerninnen, aber auch besonders von dem Fleiße und dem Geschick des Dirigenten zeigten. Als leuchtende Perlen der Wiedergabe neuener wir den kraftvoll bewegendem Ausdruck: „Mache dich auf!“, die verständnisvolle Belebung des antik gefärbten: „Seid uns gnädig!“, die Macht des Stimmenklanges und die Bestimmtheit der Einsätze in den schwierigen Schlusschören und die treffliche charakteristische Gestaltung der Chöre der Juden und Heiden, auch der mystisch durchhauchte Klang in der Darstellung der himmlischen Stimme. Und wie schön und ergreifend gelangen die Choräle, die stimmungsvollen Ausdruckgebungen allgemeiner christlicher Empfindung!

Der schönen Aufgabe, welche Mendelssohn betreffs der Charakterisierung der Personen, der Stimmungsmalerei und der Situationszeichnung dem Orchester darbietet, wurde die verstärkte

Städtische Kapelle in jeder Hinsicht gerecht. Eindringlich ertönte das Thema der Ouvertüre, der Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, der Grundton des Oratoriums, der im Verlauf der Ouvertüre immer wieder erklingt, bald sich erhebend und endlich siegreich alles überstrahlend. Und wie hier, so wahrte der Orchesterkörper auch im übrigen getreulich die Intentionen des Komponisten, dessen Instrumentation uiemals abweicht von den Bahnen der Wahrheit und Schönheit und jeden zutreffend charakterisiert. Wir weisen z. B. nur auf die urmelnde, wie von Ängsten durchwehte Begleitung der Violoncelli und Flöten zu den Worten der falschen Zeugen hin.

Die Orgelpartie wurde von Herrn Theodor Gronen-Krefeld aufs beste ausgeführt.

In die ranschen Beifallsbezeugungen, welche die begeisterte Zuhörerschaft darbrachte, nachdem die Schlußgesänge verklungen waren, darf die Kritik freudig einstimmen. Sie galten einer Leistung, die alle Anerkennung verdient, einem lobenswerten Streben, welches das Herz befriedigt und erhebt. Besonderen Dank verdient der verdienstvolle Leiter des Vereins, Herr Organist Ign. Ix, der sicherlich in dem Gelingen der Anführung den schönsten Lohn findet, die durch Darreichung eines Lorbeerkränzes von seiten des Chores auch äußere Anerkennung fand. Eine besondere Ehre wurde ihm noch dadurch zuteil, daß ihn der Herr Weihbischof nach dem ersten Teile zu sich beschied und ihm seine Befriedigung über die schöne Leistung aussprach.

Die Besucher des Konzertes werden die Überzeugung davon getragen haben, daß der Pfarr-Cäcilienchor sein Stiftungsfest in einer Weise feierte, die ihn und die holde Frau *Musica* ehrte, und welche die Gewißheit einer freundlichen Erinnerung gewährleistet.

(Die Redaktion wünscht dem ehemaligen Eleven unserer Schule herzlich Glück zu den schönen Erfolgen. F. X. H.)

4. □ **Musikdirektor Anton Foerster** in Laibach tritt dieser Tage in den wohlverdienten Ruhestand. Er hat sich bekanntlich nach absolvierten jurisdicchen Studien ganz dem musikalischen Berufe gewidmet. Seit 1865 bis Juli 1867 in Zengg als Domorganist und Musikvereinsdirektor tätig, wirkte er sodann bis heute in Laibach, insgesamt also 41 Jahre lang. Seine erste Anstellung als Chormeister der hiesigen Cäcilien- und Dirigent des Dramatischen Vereins vertauschte er 1868 mit der eines Domorganisten und Domkapellmeisters, welche Stelle er durch volle 41 Jahre verwaltete. Daneben war er 38 Jahre lang Gesang- und Klavierlehrer im Fürstbischöf. Knabenseminar Aloysianum, 33 Jahre Gesanglehrer an den hiesigen K. K. Mittelschulen, 32 Jahre Orgelschuldirektor, 19 Jahre Gesanglehrer im Priesterseminar und 34 Jahre Gesang- und Klavierlehrer im Mädcheninstitute Huth-Hörs. Erinnerunglich sind noch vielen die Studentenkonzerte, die zur Unterstützung armer Mittelschüler unter Foersters Leitung stattfanden. — Als Komponist hat Foerster in der Kirchenmusik mannigfaltiges geschaffen, so über 150 liturgische Kompositionen mit lateinischem Texte (Messen, *Requiem*, Gradualien, Offertorien, *Te Deum*, *Tantum ergo* usw., entweder rein vokal oder mit Orgel- auch Orchesterbegleitung), ferner über 100 slowenische Kirchenlieder, daneben zwei Bände „*Cecilia*“ für gemischten und zwei Bände „*Cantica sacra*“ für Männerchor. Für das kirchenmusikalische Monatsblatt „*Cerkevni Glasbenik*“ hat Foerster 31 Jahre lang die Musikbeilagen redigiert und viele Beiträge zu verschiedenen fremden Sammlungen für Gesang und Orgel geliefert. Für seine Verdienste um die Hebung der Kirchenmusik wurde er bekanntlich mit dem Päpstlichen Silvesterorden dekoriert. Eine nicht minder reichhaltige Tätigkeit hat Foerster auch in der profanen Musik entwickelt, wo er sich fast in allen Genren versuchte. Es erschienen von ihm neben Sololiedern und Klavierstücken an 100 slowenische Kompositionen für Männer- und gemischte Chöre, auch größere mit Orchesterbegleitung, wie *Domorini*, *Vodnikov venec*, *Turki na Slesci*, woran sich die dreiaktige Oper *Gorenjski slavec*, ein Krainer Festmarsch für türkische Musik und die *Suite slave* in fünf Sätzen für großes Streichorchester anschließen. — Als Pädagog hat Foerster u. a. eine deutsch-slowenische Gesangschule, ein slowenisches Lehrbuch über Harmonie, Modulation und Kontrapunkt und eine slowenisch-deutsche Klavierschule geschrieben. Auch außerhalb Laibach sahen wir unseren heimatlichen Künstler als vortragenden Pädagogen in Tätigkeit, 1906 in Wien und ein Jahr später in Görz bei kirchenmusikalischen Bildungskursen; aus ähnlichem Anlasse ist er wieder heuer für Ende August nach Wien eingeladen. — Schließlich sei erwähnt, daß Foerster Ehrenmitglied der „Glasbena Matica“ und einziger Gesangvereine ist. — Möge dem hochverdienten Manne ein langer, ungetrübtter Lebensabend beschieden sein. (Im Cäcilienvereins-Katalog ist Herr Anton Foerster bis heute mit 21 Nummern vertreten. Die Redaktion der *Musica sacra* wünscht dem verdienten Meister noch viele Jahre des arbeitsreichen Lebens.)

5. **Inhaltsübersicht von Nr. 7 des Cäcilienvereinsorgans:** Der Passauer Domchor in seiner musikgeschichtlichen Entwicklung. Von Klemens Bachstefel. — Vereins-Chronik: Bericht über den Diözesan-Cäcilienverein Basel pro 1908; Bericht des Cäcilienvereins St. Pölten; II. Diözesanverbandsfest der Kirchenchöre des Cäcilienvereines der Diözese Limburg in Limburg a. L.; XV. Produktion des thurganischen Cäcilienvereins in Franenfeld; Orgelweibe in Rottenburg a. N.; Generalversammlung des Cäcilienvereins für die Diözese Eichstätt in Ellingen; Diözesanverband der St. Cäcilienvereine Ermlands. — Zur 19. Generalversammlung in Passau. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Zweiter Jahresbericht der kirchenmusikalischen Jahreskurse der St. Gregorius-Gesellschaft zu Beuron; Bach-Konzert des Amsterdamschen a cappella-Koor in Amsterdam; Jubiläumsfeier der Firma G. F. Steinmeyer & Cie in Ottingen a. R.; Kirchenmusikalisches Konzert in der St. Paulskirche in München. — Inhaltsübersicht von Nr. 7 der *Musica sacra*. — Auszugeblatt Nr. 7.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt und Musikbeilage 9 bis 12, bestehend aus den 75 Falsbordonni, 4- und 5stimmig von Orpheo Vecchi.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versandt. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Zur Musikbeilage 9—12. Von F. X. H. (Schluß. — *Liturgica:* Predigt des Hochwürd. Herrn Kapuzinerpaters Johann Gabriel Scheibenzuber aus München bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zu Passau. — Aus Archiven und Bibliotheken: Die Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Priekenu. Von Pfarrer Skobel. — Stimmen der Presse zur 19. Generalversammlung. (Schluß folgt.) — Randglossen zu oratoristischen Äußerungen. Von P. Ludwig Bonvin, S. J. (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Pilsen, Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins; Landshut-Seligenthal, Pfingstaustauf der Regensburger Kirchenmusikschule; Corrigenda. — Inhaltsübersicht von Nr. 8 des Cäcilienvereinsorgans. — Anzeigenblatt Nr. 9/10.

## Zur Musikbeilage 9—12.

(Schluß aus Nr. 8, Seite 104.)

Der Vorschlag (Seite 105), die Falsibordoni von Orpheo Vecchi und ähnliche von Viadana, Caesar de Zachariis für die Gradualien-, *Alleluja*- und Traktusverse des Graduale zu verwenden, hat schriftlich und mündlich vielen Beifall gefunden, und es ist der Wunsch ausgesprochen worden, eine solche Gradualiensammlung als Beilage für die *Musica sacra* 1910 zu veröffentlichen. Die Redaktion wird voraussichtlich, wenigstens die Gradualien des *Commune Sanctorum* bearbeiten, und versuchsweise auf den Musikalienmarkt bringen.

Unter Hinweis auf *Musica sacra* 1890, wo vom „Unterlegen der Psalmentexte bei den Falsibordoni“ ausführlicher die Rede war, fasse ich die dortigen Regeln kurz zusammen, um es den Chorregenten zu erleichtern, auch für die Vesperpsalmen von den kurzen und wohlklingenden Kadenzen der Falsibordoni nach einheitlichen und bewährten Grundsätzen Gebrauch zu machen.

Die 64 Psalmkadenzen Viadanas (*Musica sacra* 1889) und die 75 von Orpheo Vecchi bestehen aus zwei Teilen; die erste Hälfte ist für den Text bis \*, die zweite für den Schluß des Psalmverses bestimmt.


Man beachte:

1. Auf dem Akkorde der ersten Hälfte singe man die ersten Textworte in fließender Deklamation und in freiem Sprachrhythmus und verwende nicht weniger als vier und nicht mehr als sechs Silben für die in Mensur zu singende Mittel-, resp. Schlußkadenz. Natürlich müssen alle Stimmen mit der gleichen Silbe einsetzen, aber ohne Hast, Eile oder besonderen Druck auf den ersten Taktschlag. Der Einsatz soll entweder auf einen Wortakzent oder auf der ersten schweren, niemals aber auf einer Schlußsilbe oder auf einer einsilbigen, akzentlosen Partikel oder Präposition geschehen.

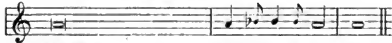
Wenn die Rezitationsnote in der 1. oder 2. Hälfte des Falsobordone, wie das besonders im 3. Band der *Musica divina* bei den Kadenzen von Zachariis und Viadana vorkommt, wechselt, so behandle man den 1. Akkord als Aufschlag mit einer oder zwei Silben, den 2. aber verseehe man mit den noch übrig bleibenden Textworten bis zur Mittel- oder Schlußkadenz, für welche vier, fünf oder sechs Silben verwendet werden sollen.






Beispiele (I. Ton, Nr. 2) Ps. 109:

Cant. 

2. V. Donec ponam ini - - - - - mi - - - - - cos tu - os, •  
 4. Tecum principium in die virtutis tuæ | in splen - - - - - dó - ri - bus san - ctó - rum: •  
 6. Dóminus a - - - - - dex - - - - - tris tu - is, •  
 8. De torrénite in - - - - - vi - - - - - a bi - bet: •  
 10. Sicut erat in principio, | et - - - - - nunc, a et sem - per, •

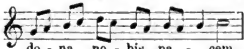




2. V. scabéllum . . . . . pe-dam tu-ó - rum. Bei obiger Textverteilung reich-  
 4. ex útero ante luciferam gé - nu - i te. ten je 4 Silben für Mittel- und  
 6. confrégit in die iræ su - re re - ges. Schlußkadenz hin; beim 4. Vers  
 8. própterea exal - tá - bit ca - put. waren 6 Silben in der ersten Hälfte  
 10. et in sáecula sæcu - ló - rum. A - men. angezeigt, beim 2. in der zweiten  
 Hälfte, 5 Silben zu verwenden.

2. Daraus ergibt sich, daß die Noten in den mensurierten Takten manchmal in allen, öfters in einzelnen Stimmen verändert werden müssen, z. B.  in  oder  je nach den treffenden Wortsilben.

3. Bei diesem Vorgehen haben als Hauptregeln zu gelten, a) daß nur nach größeren Notengattungen eine neue Silbe gesetzt werden soll, wenn mehrere Noten auf einer Silbe stehen. Es ist also unrichtig,  man singe:  zu singen: lau - dá - te lau - dá - - - te

b) Daß bei schnelleren Notengattungen niemals zwei und zwei Noten zu einer Silbe vereinigt werden sollen; also nicht

 sondern  und  ähnl.  
 do - na no - bis pa - cem, do - na no - bis pa - - - - - cem

4. Man vermeide endlich soviel als möglich Abweichungen von der Originalnotation der textlosen Falsibordoni und behalte auch die sogenannten Ligaturen und besonders die Synkopen bei. Durch unbedeutende rhythmische Änderungen kann jede Stimme mühelos für die verschiedenen Texte geordnet und jede Schablone vermieden werden. Man bedenke, daß die Falsibordoni eine Zwischenstufe der homophonen (gleichzeitigen) und polyphonen (selbständige Stimmenführung) Kompositionsweise bilden, und als ausgezeichnete Vorschule der Polyphonie bewährt sind. F. X. H.

## Liturgica.

**Predigt des Hochwürd. Herrn Kapuzinerpaters Johann Gabriel Scheibenzuber aus München bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zu Passau. (3. August 1909.)**

*Ego autem exercebor in mandatis tuis.*

Ich übe mich in deinen Verordnungen. Psalm 118.

Einleitung. Kirchliche Liturgie und kirchliche Musik hängen zusammen. „Die Kirche hat Musik, weil sie ein Opfer hat.“ (Erlaß des Bischofs von Regensburg 1857.) Je mehr man im Lauf der Jahrzehnte die liturgischen Bücher der Kirche weglegte und ein Liebhaberchristentum mit süßlichen Souderandachten an ihre Stelle setzte, umso mehr ist das Verständnis für die kirchliche Opferfeier und damit auch die rechte Auffassung der heiligen Musik geschwunden.

Die kirchliche Opferfeier ist das vortrefflichste Andachtsbuch für jedermann.

Wir wollen jetzt das Meßbuch der Kirche aufschlagen und die Wechselgesänge auf das Fest der heil. Cäcilia miteinander lesen. Die jeweilige Anwendung der Texte auf die Bestrebungen des Cäcilienvereins wird sich von selbst ergeben.

Ausführung. Gleich zu Eingang des Meßformulars wird uns die große Aufgabe der heiligen Musik dargelegt in den Worten des Introitus.

*Loquebar de testimoniis tuis:* Ich verkünde deine Offenbarungen, o Gott.

Gewiß, alle Geschöpfe legen die Herrlichkeit Gottes aus. Das Meer rauscht ihm seine Akkorde, der Sturm singt ihm seine Melodie, die Feldlerche trägt ihm ihr Lied entgegen, der alte Bund weilt ihm seine Psalmen, — aber der Erlöste Christ faßt all diese Stimmen zusammen; er ist der geborene Chorführer aller, er kennt am klarsten Gottes Zeugnisse und Großtaten; an geweihter Stätte in erlesenen Worten und Tönen Gottes Arbeit und Huld für uns Menschen zu besingen, ist der katholische Christ vorab berufen.

Dieser Aufgabe der heiligen Musik wird eine echt christliche Lebensführung des heiligen Sängers entsprechen müssen. *Quam veneramur officio, sequamur exemplo.* Der Chor singt auf diese Oration: Amen, ja, so soll es sein! Die alten Deutschen haben ihre tapfersten gefallenen Krieger als zechende Sänger nach Walhall versetzt; dem Griechen haben die Dichter und Sieger der olympischen Spiele als Sänger im Elysium gegolten: Die christliche Religion nennt uns die Engel und jungfräulichen Seelen als die mit der himmlischen Musik Betrauten. Damit deutet sie uns an ihre hohen Erwartungen vom Lebenswandel des kirchlichen Sängers. Deshalb hat auch der kirchlich gutgeheißene Verein für Pflege der heiligen Musik die Jungfrauseele einer heil. Cäcilia zur Schützerin erkoren.

Diese beiden Grundlagen: Hohe Auffassung der Musik (Introitus) und entsprechende Seelenstimmung des Sängers (*Oratio*) baut nun das Meßformular des Cäcilientages weiter aus.

I. *Domine Deus, exaltasti super terram habitationem meam.* (Epistel.)

Schon äußerlich trifft das auf den Kirchenchor zu. In mancher Landkirche nimmt wirklich der Organist das oberste Plätzchen der Kirche ein. Nur die Mauerschwalbe nistet noch höher. „Meinen Platz hast du, o Herr, über die Erde erhöht“, — das sei ein Fingerzeig für die Stellung der kirchlichen Musik gegenüber der weltlichen. Hoch über dieser soll sie stehen. Nicht einschmeichelnde Melodie, leidenschaftliche Gefühlsmusik, nicht das selbstherrliche Orchester allein und wieder nicht aufdringlicher Koloraturgesang ist heilige Musik. Das Kirchengebäude im Grundriß des Kreuzes, die priesterliche Kleidung, die erschütternde Dramatik des heiligen Opfers, die Felsenwahrheiten des Glaubens erheben sich über Werktagsbrauch und Menschenphilosophie. So sollte sich auch die heilige Musik von der weltlichen trennen.

Heißt es doch gleich im Graduale der Cäcilienmesse: „*Quia concupivit Rex speciem tuam*, der himmlische König verlangt Würde von dir.“ Es ist eine der dankeswerten Bestrebungen des Cäcilienvereins, daß er weise Auswahl von Kompositionen trifft in seinen Katalogen. Wer vorurteillos und guten Willens sich bedient, wird gestehen: Eine Grenze zwischen weltlicher und kirchlicher Musik kann und muß gezogen werden. Und wenn nicht lauter Kunstwerke geboten werden, eines wird wie in den Veröffentlichungen der Gesellschaft für christliche Kunst, so im Cäcilienvereins-Katalog erstrebt und erreicht: Unwürdiges durch würdige Musik, leichte weltliche Klänge durch ernste, kirchliche zu ersetzen. Jedes Bessere verdrängt ein Minderes.

II. Indes, das musikalische Werk tut's noch nicht, mit ihm muß sich vermählen die rechte Verfassung der Sänger.

Wie soll ein kirchenmusikalisches Werk zum Vortrag kommen? Die erste Antwort gibt uns das Evangelium unseres Meßformulars. Vor allem in rechter Absicht. Wie fast alle, so weist auch unser Evangelienabschnitt aus dem *Commune sanctorum* hin auf das Kommen des Herrn zur Vergeltung. Bezüglich der Parabel von den fünf klugen und den fünf törichten Jungfrauen bemerkt der heil. Augustinus: Das Öl ist die Absicht auf Gottes Ehre; das fehlende Öl die mangelnde gute Meinung. Christus sieht vom Altar auf den Chor, vom Chor ins Herz. Hoffentlich braucht er keinem von uns einmal zu sagen: *Nescio vos!* für mich habt ihr nicht gesungen. *Ite ad vendentes*, geht zu denen, womit ihr verhandelt habt, um deren Lob, für deren Kritik ihr gesungen habt bei eurer Grabmusik, Anferstehungsfeier, Prunkmesse.

Freilich der Ehrgeiz und edle Wettstreit bildet immer eine Triebfeder für den Komponisten, den Chormeister und seine Kräfte: allein Gottes Ehre soll letztes Ziel bleiben auch für das Gesamtwirken des Vereins.

Weil nun aber Gottes Ehre immer der Menschen selbstloses Opfer zur Voraussetzung hat, deshalb möchte die heilige Kirche im Namen ihrer Musiker den lieben Gott versichern ihres guten Willens, ihres Opfersinnes.

*Afferentur tibi in laetitia.* (Offertorium.) In den ersten christlichen Jahrhunderten brachte jeder Teilnehmer am heiligen Meßopfer zum Erweis seiner inneren Anteilnahme eine äußere Gabe mit. Brot, Wein, Früchte, Geflügel; die Sänger brauchten bloß das Wasser zur heiligen Feier und zum Liebesmahl mitzubringen. Der heilige Gesang war ihr wertvolleres Opfer. Und heute noch

fordert die Kirchemusik Opfersinn. Proben spät abends, Wechsel im Personal, Stimmverfall der Kinder, Abwechslung im Programm, die Gabe der Stimme für eine oft recht spärliche materielle Entschädigung, das alles erfordert Opfersinn, aber in *laetitia*.

Und weil trotzdem Fehler und Menschlichkeiten unterlaufen, so legt uns die heilige Kirche das flehentliche Wort in den Mund bei der Sekret: *Dignos efficias nos propitiatione tua, Domine*: Herr, halt uns deiner Schouung wert. Ja, der Übereifer mancher Mitglieder des Vereins, Verständnislosigkeit und Aburteilen Fernstehender, Enttäuschung bei bestem Fleiße, zähes Festhalten des Volkes am Langgewohnten, das alles braucht Geduld mit sich selbst und mit anderen und einen demütigen Opfersinn. Wenn wir auch alles getan haben, so sind wir dennoch unnütze Knechte. Schauen wir nicht auf andere herab. Sie kennen unser Streben zu wenig. Beispiele ziehen. Manch einer ist aus dem Feind ein Freund geworden, ohne daß er es sich oder andern gestanden hat. Und an Gottes Segen ist auch für den Cäcilienverein alles gelegen. Schone unser, o Herr, schau auf den Willen, nicht auf den Erfolg.

Der Beistand Gottes ist uns um so sicherer, je gehorsamer wir dem Willen der Kirche sind. Die schönste Frucht, oder sagen wir die verborgene Wurzel des Vereins ist der kirchliche Gehorsam. Aber die Kunst soll frei sein, heißt es, frei von den Fesseln unzeitgemäßer Vorschriften. O, sie wird erst recht frei von den Banden des Erdhaften und Sinnlichen, je mehr sie eingeht auf den Willen der Kirche. Mit Recht kann der Cäcilienverein seit seinem Bestehen beten. *Ego autem exercebor in mandatis tuis*. (Communio.) Umfassender und kürzer kann er zugleich selbst ein Programm nicht angeben als mit den Worten: Musik nach dem Willen der Kirche. Die Vereinsgeschichte ist eine ausführliche Bestätigung dieses Zieles: rückhaltlose, ja freudige Hinnahme der kirchlichen Vorschriften.

Schluß. So können wir mit Zuversicht die Gnade der Schlußoration erbitten: *Semper ejus interventione nos refove*, belebe uns stets aufs neue auf die Fürbitte der heil. Cäcilia hin. Wo Opfersinn und Gottvertrauen und Gehorsam gegen die Autorität, da ist auch gesundes Leben und glückliches Wachstum.

Und heißt es dann für Komponisten und Chorregenten, für Sänger und Sängerinnen einmal: *Ita missa est* — geht jetzt, euer Lebenswerk, euer Gottesdienst ist vollendet: freudig kommt die Antwort: *Deo gratias!*

Mein Lied ertön nur dir zur Ehr,  
Du gabst es mir, es ist ja dein;  
Und sing auf Erden ich nicht mehr,  
Laß mich auch dort dein Sänger sein.  
O Herr des Klang's, erhöre mich. Amen.

## Aus Archiven und Bibliotheken.

### Die Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Prinkenuau.

Von Pfarrer Skobel.

(Nachdruck verboten.)

Binnen kurzem wird die Orgel in der katholischen Pfarrkirche zu Prinkenuau durch eine andere ersetzt werden. Es dürfte deshalb gerade jetzt interessant sein, zu erfahren, welche Schicksale und Wandlungen die einzelnen Vertreter dieses nach Altar, Taufstein und Kanzel wichtigsten Pertinenzstückes einer Pfarrkirche durchgemacht haben.

Die Geschichte der Orgel in der katholischen Pfarrkirche in Prinkenuau ist wie meistens mit der der Kirche eng verknüpft. Da über die älteste Kirche nur spärliche, über Aussehen und ihre innere Ausstattung gar keine Aufzeichnungen vorhanden sind, können wir uns auch kein Bild von der ältesten Orgel machen. Die jetzige Kirche, als Putzbau in einfachen aber gefälligen Barockformen wahrscheinlich um die Mitte des 17. Jahrhunderts erbaut, hat oft durch Feuer gelitten. Im großen Brande am 25. August 1681 gingen Turm und Dach der Kirche, beide mit Schindeln gedeckt, Feuer. Der dadurch entstandene Schaden muß groß gewesen sein; denn nach Ausweis der Kirchenrechnungen mußten in den folgenden Jahren nicht bloß große bauliche Reparaturen vorgenommen, sondern auch fast die ganze innere Einrichtung — Altäre, herrschaftliches Gestühl, Bänke etc. — neu angeschafft werden. Die Orgel, welche damals in der Kirche vorhanden war, — das Visitationsprotokoll von 1679<sup>1)</sup> zählt im Inventar ein *organum positivum*<sup>2)</sup> sank sicherlich mit dem beim Brande einstürzenden Orgelchor in Trümmer.

<sup>1)</sup> Jungnitz, Visitationsberichte des Archidiakonats Glogau.

<sup>2)</sup> *Organum positivum* oder Positiv ist eine kleine Orgel ohne Pedal, bei welcher das Gebläse meist durch Drücken oder Ziehen mit den Händen in Betrieb gesetzt wird.

Jedenfalls behief man sich von 1681 an wieder mit einem kleinen Positiv, das, wie die Kirchenrechnung sagt, ein „Bube“ als Kalkant bedienen konnte. Der „Bube“ wurde bei Anstellung der großen Orgel von einem Erwachsenen abgelöst. Laut Kirchenrechnung wurde im Dezember 1686 ein neuer Schemel für dieses Positiv angeschafft, 1687 eine Erneuerung der Strippen oder Riemen an den Bälgen vorgenommen. Nachdem 1692 das Orgelchor wieder angebannt und die ganze Kirche unter Dach und Fach gebracht worden war, wurde anno 1693 eine neue Orgel aufgestellt. Die Kirchenrechnung berichtet darüber:

„In diesem 1693. Jahr ist zu größerer Ehre Gottes ein neues Orgelwerk in hiesiges Gotteshaus erbanet worden. Es befindet sich in Stimmung und Registern:

Manualiter: Prinzipal, Metall, 4', Quintatena, Metall, 8', Fugara, Metall, 8', Octava, Metall, 2'. Seducima, 1', Metall, Quinta, 1 1/2'. Mixtura repetita, dreifach, Metall, Floet major, Holz, 8', Floet minor, Holz, 4'.

Pedaliter: Subbaß, 16', Oktavenbaß, 8'. Davon hat Herr Mathens Ulber (\*)<sup>1)</sup> Orgelbaner von Liegnitz bekommen laut *contracto* 135 Rthlr. Dannen wegen des Oktavenbaß 10 Rthlr. Item wegen der Copel 6 Rthlr.

Es befindet sich ein Zymbalregister mit 9 Zymbeln,<sup>2)</sup> 2 laufende Stern und laufende Sonne,<sup>3)</sup> welches Herr Orgelbauer ohne Endgelt gemacht, für die übrige Pedalarbeit und Posannenbaß hat er bekommen eine Enche und eine Linde-Summa, was Herr Orgelbaner bekommen beträgt 151 Rthlr.

Die Unkosten für Aufsetzen und Stimmen des Orgelwerkes beliefen sich auf 40 Rthlr. 7 Ngr. 3 Hlr. Die Gesamtkosten betragen 191 Rthlr. 7 Ngr. 3 Hlr. =  $\text{A}$  573,73.

Das alte Positiv verkaufte man am 7. Oktober 1693 an den damaligen Pfarrer von Hertwigswalde, Henriens, Franciscus Häntsch, welcher 16 Thlr. dafür gab.

Im Jahre 1703 wurde eine größere Reparatur an der Orgel notwendig, welche Meister Eberharth aus Sprottau innerhalb dreier Wochen bei freier Kost und Wohnung für 10 Thlr. ansführte.

Pfarrer und Gemeinde hatten sich kaum von dem im großen Brande 1681 angerichteten Schaden erholt; — der Turm war erst 1707 fertig geworden, da schlug am 28. April 1715 der Blitz in den Turm, wodurch auch die Orgel stark beschädigt wurde, der Sprottaner Orgelbaner, wahrscheinlich Eberharth, besserte sie mit seinem Sohne wieder aus. Die Reparatur kostete 11 Rthlr. 5 Sigr. 6 Hlr. Ähnlichen Schaden wie der Brand von 1681 richtete ein Blitzstrahl an, der am 9. August 1719 früh vor 5 Uhr den Turm traf und zündete. Die Orgel ging bei diesem Brande zugrunde. Bis zum Jahre 1722 half der Sprottauer Orgelbauer, von da ab der Kl.-Kotzenaner Lehrer gegen einen jährlichen Zins mit einem Positiv aus.

Es dauerte bis zum Jahre 1735, ehe die Schäden an Turm und Kirche ausgebessert waren. 1736 erst konnte man an die Anstellung eines neuen Orgelwerkes denken. Diese Orgel mit 16 auf 1 Manual und Pedal verteilten Stimmen, baute Kaspar Neumann<sup>4)</sup> aus Haynau für 350 Thlr. Das Gehäuse scheint wie die aus damaliger Zeit noch stehende Kanzel (1729) reich geschnitzt gewesen zu sein. Der damalige Pfarrer Johannes John ließ das Orgelgehäuse, sowie den Taufstein<sup>5)</sup> und die darüber befindliche (Glorie)<sup>6)</sup> auf eigene Kosten staffieren; er bezahlte dafür 40 Rthlr. Die Orgel versah ihren Dienst 22 Jahre tadellos, von 1736—1758 melden die Kirchenrechnungen nichts von einer Reparatur, ein ehrenvolles Zeugnis für den Erbauer! Erst 1758 wurde eine kleine Reparatur notwendig, welche Franz Anton Hoffmann aus Sprottau für 2 Thaler ansführte. Zwanzig Jahre später mußten die Bälge ausgebessert und geölt werden, desgl. 1792.

Diese Orgel hatte nämlich dasselbe Schicksal wie die im Jahre 1693 aufgestellte. Beim großen Brande 1804 wurde auch sie ein Opfer der Flammen. Man verschaffte sich jetzt ein starkes achtstimmiges Positiv aus der Pfarrkirche zu Löschen,<sup>7)</sup> welches für diese Kirche unbrauchbar geworden, aber nach einer nach dem Jahre 1804 gemachten Randbemerkung im Inventarium der Prinkenauer Kirche von 1791 noch so gut gewesen sein soll wie die alte 1804 verbrannte Orgel.

Dieses also schon 1804 unbrauchbare Instrument versagte gänzlich im Jahre 1835. Die Gemeinde konnte bei der geringen Zahl und Armut ihrer Mitglieder, sowie wegen der durch fortwährende

<sup>1)</sup> C. J. A. Hoffmann verzeichnet in seinem Werke: Die Tonkünstler Schlesiens, ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960—1830, Breslau 1830, H. P. Aderholz, zwei Organisten namens „Uber“. Ob danach „Uber“ mit „Über“ identisch ist und die um 1750 lebenden „Über“ Hoffmanns Nachkommen des obigen „Uber“ sind, muß dahingestellt bleiben.

<sup>2)</sup> „Zymbal-Register“ = Glockenspiel.

<sup>3)</sup> Mechanische Spielerei am Orgelprospekt. Eine Orgel mit eben solchem Register, Sonne und Stern wurde am 2. und 8. August d. J. in der evangel. Kirche zu Thommendorf, Kr. Bunzlau, Niederschlesien, abgetragen.

<sup>4)</sup> Das Schlesische Tonkünstlerlexikon von Kosmaly und Carlo, Breslau 1846, berichtet von ihm: „Caspar Gottlieb Neumann, ein sehr tüchtiger Orgelbauer, lebte zu Glogau um die Mitte des 18. Jahrhunderts. 1750 baute er die Orgel zu Waldau bei Liegnitz von 13 Stimmen zu Manual und Pedal, 1752 die Orgel im Dom zu Glogau mit 26 Stimmen zu 2 Manualen und Pedal, und 1757 die Orgel in der evangel. Kirche zu Gubrau mit 24 Stimmen, 2 Manualen und Pedal.“

<sup>5)</sup> Der Taufstein wurde leider ebenso wie zwei kunstvoll geschnitzte Sanktusleuchter bei der Renovation der Kirche 1872 braun gestrichen und lackiert.

<sup>6)</sup> Gott Vater und der Heilige Geist von Engeln umgeben.

<sup>7)</sup> Nieder-Leschen, Kr. Sprottau, Niederschlesien.

Bauten und Reparaturen geschwächten Kirchkasse nicht an die Beschaffung einer neuen Orgel denken. In der Not entschloß man sich, die alte, sehr reparaturbedürftige Orgel aus der evangelischen Kirche in Princkenan, welche im Jahre 1744 (!) von einem Haynauer Orgelbauer<sup>1)</sup> für diese Kirche als deren erste Orgel erbaut worden war, zu kaufen. Der Kaufpreis betrug 45 Thlr., die Reparatur, welche Orgelbauer Müller aus Sagan ausführte, kostete 160 Thlr. Am 17. August 1836 wurde die Orgel von dem damaligen Pfarrer Graf, sämtlichen Kirchenvorstehern (Lange, Wähle, Petters, Baum) und Kantor Scholz abgenommen. Dazu hatte man auch den Kantor der evangelischen Kirche, Geisler, eingeladen, welcher das Werk in seiner Kirche 40 Jahre lang gespielt hatte und deshalb seine Meinung darüber abgeben sollte, in welchem Verhältnisse die Orgel anjetzt zu dem früheren Verhältnisse vor der Reparatur stehe.<sup>2)</sup> Die Abnahme der Orgel eines Werkes von 14 klingenden Stimmen verlief, wie aus dem Abnahmeprotokoll ersichtlich, ohne jegliche Beanstandung, und Kantor Geisler konnte sich über die zum Bessern veränderte Klangwirkung nicht genug wundern. Freilich mag außer der gelungenen Reparatur auch die sehr gute Akustik der Pfarrkirche zu der gesteigerten Klangwirkung beigetragen haben.

Nachdem diese Orgel über 90 Jahre in der evangelischen Kirche ihre Dienste getan hatte, wurde sie nun noch fast 50 Jahre in der katholischen Kirche gespielt. Aber bei einem Alter von fast 140 Jahren war es nicht zu verwundern, wenn sie allmählich gänzlich versagte. Im Jahre 1884 war sie so altersschwach, daß von den 14 Stimmen 9 gänzlich unbrauchbar geworden waren, die übrigen 5 aber nur mit größter Vorsicht und trotzdem nie ohne Störung gebraucht werden konnten. Wegen Beschaffung einer neuen Orgel setzte man sich mit dem Orgelbauer Stiller in Freistadt, Niederschlesien, in Verbindung. Dieser reichte 2 Kostenschläge ein, zu einem neuen sechsstimmigen und zu einem teils aus alten teils aus neuen Teilen bestehenden zehnstimmigen Werke. Man entschied sich für das Letztere.<sup>3)</sup> Die alte Orgel wurde am 24. November 1884 nachmittags 3 Uhr an den Meistbietenden öffentlich verkauft. Braumeister Exner erstand sie für 15 M. Die neue Orgel war bereits Mitte Dezember aufgestellt und wurde am 23. Dezember durch den Kgl. Orgelbaurevisor Baumert aus Liegnitz abgenommen. Der Revision, welche nachmittags 2 Uhr begann und bis 1/2 5 Uhr dauerte, wohnte außer dem damaligen Pfarrer, Erzpriester Grollmus, dem Kirchenvorstand und der Gemeindevertretung auch Ihre Hoheit die Frau Herzogin Adelheid zu Schleswig-Holstein bei. Das Resultat der Revision war günstig, so daß der Kgl. Orgelbaurevisor am Schluß des Abnahmeprotokolls schreiben konnte: „Die katholische Gemeinde wird voraussichtlich auf viele Jahrzehnte eine gute Orgel haben, zumal wenn nach Ablauf der Garantiezeit von Zeit zu Zeit eine größere Schäden verhütende Durchsicht und Reinigung des Werkes veranlaßt wird.“

Die Durchsicht und Reinigung der Orgel ist leider unterblieben, so daß schon nach kaum 2 1/2 Jahrzehnten die Orgel ihren Dienst nicht mehr versehen konnte und auch eine Reparatur nach fachmännischem Urteil nicht mehr lohnend war. Am Nachmittag des 4. und am Vormittag des 5. August wurde sie abgetragen. An ihre Stelle tritt freilich nur wieder eine gebrauchte Orgel. So schön und wünschenswert ein neues Werk gewesen wäre, so kann doch die Gemeinde nach Lage der Verhältnisse mit der durch Vermittelung ihres hohen Patrons beschafften Orgel zufrieden sein. Ihr noch jetzt tadelloser Zustand, die Güte des zum Bau verwendeten Materials und seine solide Verarbeitung bürgen dafür, daß die künftige Orgel recht lange der Gemeinde Gottes Lob verkünden hilft.

## Stimmen der Presse zur 19. Generalversammlung.

Die „Donauzeitung“ in Passau hatte schon trefflich vorgearbeitet, um über die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins ihren bedeutenden Leserkreis aufzuklären; während der Festtage vom 2.—4. August war sie bemüht, durch eigene Berichterstatte über den Verlauf der Aufführungen und Verhandlungen Auskunft zu geben. Die Korrespondenten anderer Blätter, wie der „Augsburger Postzeitung“, „Germania“ und „Kölnischen Volkszeitung“ konnten sich derselben bedienen.

Am 2. August, dem Vorabende der Hauptfesttage begrüßte nachstehender Artikel die nach Passau geeilten Festgäste:

### Zum Cäcilientage. Salve.

Mit diesen Worten, das einst an der Stirnseite des von St. Nikola in die Stadt führenden Tores in großen goldenen Lettern prangend den Ankömmling begrüßte, heißen wir die unter der Ägide St. Cäcilias, der Patronin der heiligen Musik, sich bei uns dieser Tage zusammenfindenden Gäste aus nah und fern herzlich willkommen.

Passau ist es gewohnt, in seinen Manern Tagungen und Kongresse zu sehen. Das herrliche Landschaftsbild, das es durch seine einzigartige Lage dem Beschaner bietet, der wohlbegründete Ruf seiner Gastlichkeit und seiner festlichen Veranstaltungen haben es zu einem Lieblingstreffpunkt in deutschen Landen gemacht. So ist auch die Wahl für die Abhaltung der diesjährigen 19. General-

<sup>1)</sup> Vielleicht Kaspar Neumann.

<sup>2)</sup> I. Manual: Prinzipal 8', Salicet 8', Flöte 8', Fugara 8', Prinzipal 4', Flöte 4', Quinte 2 2/2', Oktave 2'. II. Pedal: Subbaß 16', Prinzipalbaß 8'. III. Nebenzüge: Windprobe und Evakuant.

versammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins auf die alte stromungürtete Bischofsstadt an der Grenze zweier mächtiger, eng verbündeter Reiche gefallen. Wahrlich nicht mit Unrecht!

Es ist historisch ehrwürdiger und interessanter Boden, den die geschätzten Gäste in Passau betreten. Im herrlichen Prunksaale des städtischen Rathauses schanen dieselben, von der Hand des heimischen Künstlers geschaffen, die Szene aus dem Nibelungenliede, wie Bischof Pilgrim von Passau (971—991) seine Base Kriemhilde, nachdem er selbe mit ihrem Gefolge an der Bistumsgrenze in Pfaedelingen (Plattling) begrüßt und empfangen hat, in seine Residenz geleitet, auf daß sie da ruhe und sich stärke für die Weiterfahrt zu König Etzel ins Hunnenland. Es ist mehr als eine bloße Vermutung, daß der auf der Niederraitaicher Schule nnter dem berühmten Lehrer Udalgis gebildete Kirchenfürst sich Verdienste um dieses unser Nationalepos erworben habe dadurch, daß er die in demselben vereinigten Sagen und Lieder entweder teilweise oder zusammenfassend, wenn auch in anderer Form und Sprache, niederschreiben ließ. Auch unter den Nachfolgern Pilgrims das ganze Jahrtausend herab hat es gar manche gegeben, die, was Förderung von Kunst und Wissenschaft, von Bildung und allgemeiner Wohlfahrt betrifft, zu den Besten ihrer Zeit zählten. Ihre Namen sind verknüpft mit den Bandenkmalern der Stadt und ihrer Umgebung, wie Oberhans, Freudenhain, Hacklberg. Sie leben fort in noch bestehenden charitativen Stiftungen und gemeinnützigen Einrichtungen.

Stadt und Bistum Passau haben eine reiche Geschichte. Bekanntlich umfaßte letzteres ehemals auch Ober- und Niederösterreich. Hochragend grüßt der imposante St. Stephansdom Einheimische und Fremde. Mit Bewunderung schaut man seinen weiten prächtigen Innenraum, die gewaltigen Pfeiler, den Schmuck des Deckengewölbes, der Felder, Gurtbogen und Gesimse mit farbeufrischen Fresken, mit reichster Stukkatur und zahlreichen Figuren. Die Residenz mit ihrer groß und vornehm wirkenden Fassade, dem Palast-Treppenhans und dem jüngst errichteten Wittelsbacherbrunnen vor ihrer Front ist wohl die schönste Bischofswohnung in Bayern und darüber hinaus. Das Rathans mit seinem architektonisch und malerisch reizvollen Turm, mit den beiden Sälen, nicht zu vergessen auch das Mittelzimmer des Restaurants, haben wir bereits erwähnt.

Speziell die Cäcilianer können sich in Passau heimisch fühlen. Musik überhaupt — es selen genau die Regimentskapelle, dann im Gesang Passauer Liedertafel, Männergesangverein, Zentralsingschule, kleinere Instrumental- und Singklubs — und im besonderen die Kirchenmusik erfreuen sich hier eifriger und verständnisvoller Pflege. Neben dem Domchor stehen die Kirchenchöre der anderen drei Stadtpfarren, Inunstadt voran, auf einer erfröhenlichen Höhe. Nicht minder die Englischen Fräulein. Die Chorregenten sind kirchenmusikalisches und liturgisches gebildet und haben, gestützt auf die Pfarr-Cäcilienvereine, Singkurse errichtet, aus denen der Nachwuchs des Singpersonals hervorgeht. Werfen wir diesbezüglich noch einen Blick auf frühere Zeiten! Schon der berufs-eifrige Fürstbischof und Kardinal Jos. Dom. Graf Lamberg (1723—1761) gründete zur Förderung der Kirchenmusik einen „Cäcilienverein“. Im Jahre 1842 erschien, nachdem neben der herkömmlichen instrumentalen und Vokalmusik im Dom auch der Gregorianische Choral- und Kirchengesang Eingang gefunden hatte, bei Pastet (Pleuger) in Passau das für jene Zeit sehr schöne und treffliche *Officium Hebdomadae Sanctae* von Vilsecker. Die Choralmissen der bekannten *Cantica sacra* wurden bei einfachen Seelen- und Motiväntern gesungen. Gegen Ende der fünfziger Jahre und anfangs sechzig hielt die altklassische Kirchenmusik im polyphonen Gesang ihren Einzug in die Passauer Kathedrale. Die Editionen von Proske: Messen, Motetten, Lamentationen usw. wurden beschafft. Es war für Chorregent und Sänger, welche letztere die von Bischof Heinrich von Hofstätter ins Leben gerufenen Seminaristen stellten, — es war für Priesterschaft und Volk jedesmal ein Ereignis, wenn an den Hochfesten der Kirche die herrliche *Missa Papae Marcelli* von Palestrina zur Anführung gelangte. Nebst diesem Fürsten der heiligen Musik lernten wir die Anerio und Gabrieli, Lotti, Vittoria, Asola, Orlando di Lasso, Haasler, Ett, Aiblinger und so manche Ältere und jüngere Meister der kirchlichen Tonkunst kennen und singen, während wir für den Choral Mettenleiters *Enchiridion* und *Manuale breve* in Händen hatten.

Es war eine Zeit des Anblühens und regen, begeisterten Eifers, und der Mann, welcher in Passau dieses Werk so energisch in Angriff nahm und förderte, war kein anderer als F. X. Haberl, damals noch Alumnus und Musikpräfekt, dann zweiter Domchorregent neben Milöche. Mit seinen Bestrebungen und Anstrengungen sympathisierte ganz besonders der musikliebende Seminarregens, Domkapitular Müller, ein geborener Schwabe. Wie mag es dem Schöpfer und Direktor der weltberühmten Regensburger Kirchenmusikschule wohl zumute sein, wenn er in diesen Tagen nach fast einem halben Jahrhundert wieder in unserem Dome weilt, an der Stätte seiner einstigen ersten jugendbegeisterten Tätigkeit! Als er nach Regensburg übersiedelte, dirigierte im Passauer Dom Milöche fort, bis Bachstefel ihn ablöste. Welch eine Summe von Arbeit, Studium, Erfolg, aber auch Ringen und Kampf, umschließt diese lange Lebens- und Schaffensperiode. Es kamen Witt und der Cäcilienverein und die Ausbreitungen seiner Bestrebungen, die bis in die weitesten Fernen wirkten, denen weder Gebirge noch Meere, noch Verschiedenheit der Sprache und Nationalität eine Grenze setzten.

Was in diesen Dezennien bis heute geleistet wurde auf dem Gebiete, dessen Bebauung der Verein sich vorgenommen hatte, es ist wiedergelegt und berichtet in Witts „Fliegenden Blättern“, in den zahlreichen Bänden des von Haberl begründeten und fast bis auf unsere Tage herab von ihm selbst redigierten Kirchenmusikalischen Jahrbuches, in den Heften der ebenfalls von Witt begonnenen *Musica sacra*, in den von Haberl und anderen besorgten Ausgaben von Choralwerken, Handbüchern und Musikkodizes; in sonstigen periodischen, von angesehenen, fachkundigen Persönlich-

keiten herausgegeben und bedienten Zeitschriften und Blättern. Es steht verkörpert vor uns in den nicht wenigen Komponisten, welche diese Zeit uns geboren hat, darunter Meister ersten Ranges, Geistliche und Laien. Man vergleiche nur die Cäcilienvereinskataloge, die literarischen Handweiser und Anzeiger für katholische Kirchenmusik. Es lebt unter uns in den vielen tüchtigen Dirigenten und Kapellmeistern, in den Sängern und Musikchören an Kathedralen, an Stiften- und Pfarrkirchen in Stadt und Land, in Klöstern und an Wallfahrtsorten. Es ist ein Meer von heiligen Harmonien, dessen Tonwogen Tag für Tag auf dem christkatholischen Erdenrunde durch die Hallen der Tempel und Kirchen brausen und klingen, die Herzen der Gläubigen mit der Glut der Andacht entzündend und emporhebend in höhere, lichte Sphären. Möge die Kraft und Begeisterung für das edle Werk nie erlahmen und erlöschen und das Banner St. Cäcilias von den berufenen Trägern stets hochgehalten werden!

Und so seien denn die Cäcilianer aus Nord und Süd, von der Wasserkante und aus den Alpen-tälern, von Erins grüner Küste und von Albions Strand, von den Karpathen und aus Ungarn, Geistliche und Weltliche, in der Dreifüßstadt, dem bayrischen Venedig, willkommen geheißen! Möge ihre Tagung eine recht ersprießliche sein und möge es ihnen in Passau gut gefallen!

Am 3. August. Gestern nachmittags 5 Uhr wurde mit einer kirchenmusikalischen Einleitungsandacht in der hohen Domkirche die diesjährige Tagung des Cäcilienvereins eröffnet. Die Beteiligung am Cäcilientage ist eine enorme. Aus allen Teilen unseres deutschen Vaterlandes, aus Österreich usw. sind die Förderer der *Musica divina* so zahlreich herbeigeeilt, wie noch zu keiner dieser Veranstaltungen. Abends 8 Uhr fand in der Halle des Hellkellers, die angenehm reizvoll durch Herrn Buchhalter Engerts kundige Hand geschmückt und in einen grünen Hain verwandelt war, ein Konzert des vollständigen Musikkorps des 16. Infanterie-Regiments unter der Direktion des Herrn Kgl. Obermusikmeisters Bl. Pöll statt.

Was das Regimentsmusikkorps gestern abends leistete, das gehört entschieden zum allerbesten, was sie jemals geboten hat. Verdient schon das mit ganz besonderer Sorgfalt ausgewählte Programm vollste Anerkennung, so noch mehr die treffliche Wiedergabe jeder einzelnen Piece. Mit diesem Konzert hat Passau bei den sehr zahlreichen Festgästen jedenfalls eine besonders hohe Ehre eingelegt, das bewies auch der geradezu frenetische Beifall. Und diese freimütige Anerkennung, die so recht von Herzen kam, ist um so höher anzuschlagen, als Musikkenner im Auditorium saßen, deren Urteil sicher maßgebend ist.

Den Reigen der Begrüßungsansprachen eröffnete Hochwürdig. Herr Domkapitular und Geistl. Rat Rosenlehner, der als Vorsitzender des Lokalvereins den Festgästen und allen Teilnehmern den herzlichsten Willkomm entbot. Vor allem aber begrüßte er den Generalpräses des Cäcilienvereins, Hochwürdig. Herrn Prälat Haberl-Regensburg, ferner die Vertreter der Diözesan- und Lokal-Cäcilienvereine, all die Festteilnehmer, welche zum Teil aus weiter Ferne herbeigeeilt waren. Die 19. Generalversammlung habe eine ganz besondere Bedeutung mit Rücksicht auf die Beziehungen, in welchen der Hochwürdig. Herr Generalpräses zum hiesigen Domchor als dessen Begründer steht. Am 2. Februar habe er, selbst noch Studierender der Oberklasse des Gymnasiums und Zögling des Bischöflichen Seminars St. Valentin, mit jugendlichen Sängern eine herrliche Messe aufgeführt und damit einen guten Anfang gemacht. Und wenn die Aufführungen im Dome von heute den Beifall und die Anerkennung der Festteilnehmer finden, so ist das im Grunde nur die Frucht aus jener Saat, die der Hochwürdig. Herr Generalpräses seinerzeit gesät hat. Redner wünscht von Herzen, daß die 19. Generalversammlung, sowohl was den kirchenmusikalischen Teil anlangt, als auch die Beratungen, einen guten und glänzenden Verlauf nehmen und daß das Ergebnis der Versammlung schließlich ein recht erfreuliches sein möge. „Möge der Segen Gottes über der ganzen Veranstaltung walten,“ so schloß Hochwürdig. Herr Geistl. Rat Rosenlehner seine mit großem Beifall aufgenommene Begrüßungsansprache.

Herr Hofrat Muggenthaler entbot den Festteilnehmern in begeisterten Worten den anfrichtigen Willkomm der Stadt Passau. Die Generalversammlungen des Cäcilienvereins haben sich unter den Veranstaltungen ähnlicher Art einen ehrenvollen Platz gesichert und das Interesse der gebildeten Welt auf sich gelenkt. Die Stadt Passau ist hochgeehrt darüber, dieser 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins eine gastliche Stätte bieten zu können. Passau gilt als Feststadt und besonders das heurige Jahr läßt einen Widerspruch nach dieser Richtung nicht zu. Unsere Stadt ist aber auch eine liederfrohe Stadt, der edlen „Frau Musica“ wird hier in Treue gehuldigt, in Schule und Haus, in Erziehungs- und Unterrichtsanstalten, in geselligen Vereinigungen und Vereinen betätigt sich ein ernstes und reges Streben auf musikalischem Gebiete. Doch des Menschen Herz in seinen innersten seelischen Regungen und Gefühlen gibt sich nicht zufrieden mit dem, was an dem Irdischen haftet: ein Gebilde aus des Schöpfers Hand drängt es im allgemeinen und manchmal ganz besonders zu ihm, es strebt aufwärts! Und da ist es besonders die göttliche, geweihte Musik, die in die Menschenherzen hineingreift und deren Gefühle zum Ausdruck bringt bis zum weithinhallenden *Halleluja*. Daß auch in dieser Beziehung die Pflege der Musik hier eine gute ist, das haben die Begrüßungsworte des Vorsitzenden des Lokalvereins bewiesen. Unsere Pfarrkirchen- und sonstigen Kirchenchöre streben dahin, das Beste zu leisten, namentlich aber tut dies unser herrlicher Domchor. Es ist daher kein fremder Boden, den die Versammlung hener betreten hat. Das Programm für diese Tage ist ein eigenartiges, es ist verschieden von denen in sonstigen Fällen, es ist ein geweihtes, ein ernstes Programm; doch ist auch die Freude nicht ganz vergessen, eingedenk der Worte, daß wir uns auch im Ernste freuen dürfen im Herrn! In diesem Sinne wünscht die Stadt, daß es schöne und frohe Tage sein möchten, die die Teilnehmer an der

19. Cäcilienvereins-Generalversammlung hier verlebten. In das „Hoch“ auf die Generalversammlung stimmten die anwesenden Passauer mit ihrem Bürgermeister mit Begeisterung ein.

Hochwürdig. Herr Generalpräses Haberl-Regensburg dankte in humorgewürzten Worten für die ihm zuteil gewordene herzliche Begrüßung und lenkte dann den Blick zurück auf seinen „Jugendstreich“, die Begründung des Domchores im Jahre 1858, wobei ihn Herr Professor Dr. Eberl-Passau und der jetzige Jesuitenpater Abel getreulich unterstützten. Mit großer Freude denkt Redner stets an Passau zurück, namentlich an den hochseligen Bischof Heinrich, dessen Andenken im Herzen des Redners nur Dank und Freude wachruft. Die in Passau verlebten 18 Jahre nennt der Hochwürdig. Herr Redner seine schönsten. Hohe Anerkennung zollt er dem Hochwürdig. Herrn Domkapellmeister und Geistl. Rat Kl. Bachstefel, der den Mut gehabt habe, ein solches Programm durchzuführen, ebenso wie er auch seiner besonderen Freude darüber Ausdruck gibt, daß so viele Anhänger der Cäcilienvereinsache aus Österreich gekommen seien.

Als Vertreter der südwestlichen Mark, Elsaß-Lothringens, entbot namens der Diözesen Straßburg und Metz die besten Grüße Hochwürdig. Herr Domkapellmeister Victori-Straßburg. Der Hochwürdig. Herr Diözesanpräses von St. Pölten überbrachte die Grüße seines Diözesan-Cäcilienvereines, der eine ziemliche Anzahl von Vertretern zu dieser Versammlung gesendet hat. St. Pölten sei mit Passau eng verknüpft; denn Passau sei durch Jahrhunderte hindurch die Kulturträgerin für Ober- und Niederösterreich gewesen. Hierauf überbrachte Hochwürdig. Herr Stadtpfarrer Breitling-Homburg (Pfalz) die Grüße aus der Diözese Speyer. Auch dort bestehe ein ernstes Streben auf kirchenmusikalischem Gebiete.

Zwei weitere Redner übermittelten die Grüße aus Oberösterreich bezw. aus Sachsen, wobei letzterer besonders auch der am Begrüßungsabend anwesenden Komponisten gedachte und ein mit Jubel aufgenommenes Hoch auf diese sowohl wie auf die Stadt Passau ausbrachte.

Damit waren die Begrüßungsansprachen beendet. Der Begrüßungsabend im Hellkeller wird unter den Veranstaltungen der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereines sicherlich eine der ersten Stellen einnehmen.

Die Reihe der kirchenmusikalischen Vorführungen wurde in der heutigen, glänzend besuchten Abendandacht unter den günstigsten Auspizien mit dem ewig schönen *Ave verum* von Mozart eröffnet, in dem der nsterliche Meister alle Empfindungen einer frommgläubigen Seele niedergelegt und getroffen hat. Mag man über den liturgischen Wert und die kirchliche Berechtigung Mozartscher Messen geteilter Meinung sein, dieser klassische Erguß einer Meisterseele wird heutzutage von allen Seiten als tiefempfindener Ausdruck einer religiösen tiefgläubigen Stimmung allgemein akzeptiert und sollte für eine nach moderner Färbung ringende Kirchenmusik geradezu vorbildlich sein. Die Wahl dieser klassischen Programmnummer schließt von vorneherein den oft erhobenen Vorwurf aus, als ob der Cäcilianismus in übertriebenem Puritanismus blindlings und offiziell allen Erzeugnissen aus der klassischen Periode weltlicher Musik feindlich gegenüberstünde. In dieser Richtung ist überhaupt das interessante vorzügliche Programm der diesjährigen Generalversammlung von grundlegender Bedeutung, indem es sich für keine spezielle Richtung einseitig festlegt, sondern in zielbewußter Eklektik mit Freuden nach allem greift, was in Kirchenmusik geschaffen wird und je geschaffen wurde von der altklassischen Zeit eines Palestrina und Orlando bis zu moderner Instrumentalmusik, die sich im Mutterschoße unseres Vereines in ebenso sicherer Hut befindet, wie eine auf dem Fundamente des strengen Stils basierende Vokalmusik. Es ist nicht zu leugnen, daß das herrliche *Ave verum* in seinem zweiten Teile, wo mit einer reichen Modulation impulsive Effekte Hand in Hand gehen, eine gar gefährliche Klippe für eine reine Intonation bildet; aber der treffliche Domchor hat sie unter der energischen Direktion seines Leiters, des Hochwürdig. Herrn Geistl. Rates Bachstefel, sieghaft umschiff und nach einer kleinen Schwankung beim Einsetze des *esto nobis* die ergreifende Komposition, die in der Begeisterung anfangs in etwas lebhaftem Tempo einsetzte, zuletzt in prächtiger Steigerung voll und ganz zur Geltung gebracht.

Die folgende Litanei von Jos. Bill sen., mit der das Andenken des hochverdienenden Passauer Meisters geehrt wurde, ist eine würdige, andächtige, wenn auch nicht aus einem Guße stammende und durch Schlußkadenzten zu oft unterbrochene Komposition, die sich nicht zu hohem Aufschwunge zu erheben vermag, aber in schönem Wechsel zwischen Ober- und Unterstimmen bestens zum Vortrage gelangte. Ein lebhafteres Tempo hätte die stagnierende Wirkung der erwähnten Kadenzten stellenweise mildern können. Abgesehen von kleinen Schwankungen, die im *Agnus Dei* ein beim Eintritt der Orgel stark auffallendes Sinken der Intonation herbeiführte, wurde die würdige Komposition recht wacker gesungen; aber erst in der folgenden klassischen Nummer, dem *O sacrum convivium* von Vittoria, wie in dem glänzenden doppelchörigen *Tantum ergo* von Mitterer — und da sieht man, was der Geist, das innere Leben einer Komposition zu wirken vermag — gelangte der Domchor auf die volle Höhe, drang der Jubel der Begeisterung elektrisierend auch in die Herzen der Zuhörer und gelangte die kirchenmusikalische Darbietung des ersten Tages zu vollbefriedigendem Abschlusse.

Der heutige erste Hauptfesttag der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereines wurde vormittags 7 Uhr eingeleitet durch ein heiliges Amt mit liturgischem Kindergesang in der von kundiger Hand aufs schönste geschmückten hohen Domkirche hier. Vormittags 1/9 Uhr folgte sodann die Festpredigt mit anschließendem, vom Hochwürdig. Herrn Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherrn von Ow-Felldorf zelebriertem feierlichem Pontifikalamt. Die Festpredigt hielt der Hochwürdig. P. Gabriel Scheibenzuber, O. C., in wahrhaft ergreifender Weise. Er schilderte den Zusammenhang zwischen Liturgie und Kirchengesang auf Grund einer Betrachtung



der Wechselgesänge im Maßformular des Tages der heil. Cäcilia und betonte die Berechtigung der *Musica sacra*, aus deren ganzen Betrachtung dann jeweils die Nutzenwendungen für den heiligen Kirchengesang und namentlich auch für die Kirchensänger ziehend. Die herrlichen und nachdrücklichen sowie überzeugenden Worte des Hochwürd. Herrn Festpredigers haben sich zweifellos tief in die Herzen seiner nach vielen Hunderten zählenden Zuhörer gegraben, diese schönen begeisterten Worte werden allen unvergänglich bleiben.

Nach dem feierlichen Pontifikalamt fanden sich die Teilnehmer der Generalversammlung zur öffentlichen Festversammlung in dem unter Herrn Karl Engerts kundiger Leitung würdevoll geschmückten großen Redoutensaal zusammen. Der Besuch war ein äußerst zahlreicher, auch unser Hochwürdigster Herr Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherrn von Ow nahm an dieser Versammlung teil.

Eröffnet wurde dieselbe vormittags nach 1/2 11 Uhr durch Hochwürd. Herrn Generalpräses Prälat Haberl-Regensburg, indem er allen Erschienenen, namentlich Sr. Bischöf. Gnaden, herzlichst dankte und hiebei betonte, daß sich gar viele der Teilnehmer trotz mancherlei Schwierigkeiten und trotz der ungünstigen Lage Passaus nicht haben abhalten lassen, hieher zu kommen. Schließlich bat der Herr Generalpräses den Hochwürdigsten Herrn Bischof, an die Versammlung einige Worte zu richten und ihr den Bischöf. Segen zu erteilen.

Se. Bischöf. Gnaden trat hierauf zum Podium und gab in seiner mit lebhaftem Interesse aufgenommenen Ansprache seiner hohen Freude Ausdruck, eine Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins zum erstmaligen in seiner Bischofsstadt Passau begründen zu dürfen. Passau könnte ja vielleicht dem Vereine nicht so viel bieten wie andere Orte, an denen bereits solche Versammlungen abgehalten worden sind; aber der jeweilige Sitz der Generalversammlungen soll nicht nur etwas geben, er soll auch etwas empfangen dürfen, und dem Hochwürdigsten Herrn liegt, wie er betonte, recht viel daran, daß sein „liebes Passau“ vom Cäcilienvereine recht viel empfangen möge an Aufmunterung, Förderung und Anregung auf dem Gebiete, auf welchem der Cäcilienverein seine Tätigkeit entwickle. Es handle sich da nicht nur um das musikalische Gebiet im allgemeinen, sondern um das überaus wichtigere Gebiet der kirchlichen Liturgie. Wer diese fördert, der müsse dem Bischofe hoch willkommen sein. Der hohe Herr erinnert hiebei auch daran, wie er das Glück gehabt habe, schon seit seiner Jugendzeit in diesem Gebiete eingeweiht zu werden und später an verschiedenen Orten sich an mustergültiger Darstellung der heiligen Liturgie weiterzubilden und Trost und geistige Anregung daraus zu schöpfen. Zur mustergültigen Ausführung der heiligen Liturgie gehöre aber auch die *Musica sacra* als integrierender Bestandteil. Die heiligen Gesänge müssen jedoch nach dem Willen der Kirche angeführt werden, es muß gesungen werden, was die Kirche zu singen vorschreibt und wie sie es zu singen vorschreibt; der gesungene Gegenstand muß ferner auch in würdiger künstlerischer Form dargestellt werden. In letzterem Punkte ist der Freiheit ein weiter Spielraum gelassen. Liturgisch korrekt müsse der Kirchengesang durchgeführt werden, dann werde er seinen tiefen Eindruck auch auf das gläubige Volk anstifen. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wenn man hervorheben würde, wie viel nach dieser Richtung dem Cäcilienverein zu danken sei, aber dennoch sei ihm innigster Dank gesagt für das bisher Geleistete, das alles rückhaltslos anerkannt werden müsse. Möge der Cäcilienverein auch fernerhin in der bisherigen Weise fortfahren und im Sinne der Vereinsbestrebungen arbeiten, um dem katholischen Volke die heilige katholische Liturgie nahezubringen. Das katholische Volk, das seit der frühesten Jugend mit den kirchlichen Gebräuchen bekannt gemacht wird, sei nicht so verständnislos, daß es die Bedeutung der liturgischen Gesänge nicht zu verstehen vermöchte. Ein Einwand nach dieser Seite sei nicht stichhaltig. Der Hochwürd. Herr Bischof drückte sodann seine besondere Freude über das von seinem Hochwürd. Herrn Vorgänger der Diözese Passau geschenkte Diözesangebetbuch aus und dankte insbesondere auch den Herren Lehrern und den Hochwürd. Geistl. Herren, die schon die Kleinen im liturgischen Kirchengesang unterweisen, wie dies heute früh in der Domkirche zu hören war. Es sei ihm stets eine große Freude, in seiner Diözese da oder dort zu hören, wie von den Kindern eine lateinische Messe gesungen werde. Die deutschen Kirchengesänge seien zwar an sich zu begrüßen, doch wäre es gewiß auch nicht schwer, dem Verständigen beizubringen, daß es logisch ein Unsinn sei an Stelle der liturgischen Gesänge deutsche zu setzen. Weiters verwie der Hochwürd. Herr darauf, daß wir jetzt in einer Zeit leben, die für die Bestrebungen des Cäcilienvereins nicht die besten seien. Um so notwendiger sei es daher, daß dem katholischen Volke die liturgischen Schätze der heiligen katholischen Kirche erhalten bleiben. Möge der Cäcilienverein fortfahren in seinen bisher mit Erfolg gekrönten Bestrebungen. Das sei auch eine Art von Seelsorge. Mit dem nochmaligen herzlichsten Danke an alle, die im Cäcilienverein mitgearbeitet haben, verbindet der Hochwürd. Herr Bischof den Wunsch, daß dieser Versammlung Gottes reichster Segen beschieden sein möge und daß nicht zuletzt die Verhandlungen dieser 19. Generalversammlung gerade für das Bistum Passau recht gute Früchte bringen. Hierauf erteilte Se. Bischöf. Gnaden allen Anwesenden den vom Generalpräses erbetenen Bischöf. Segen, den diese kniend in Andacht empfingen.

Nachdem sich der Hochwürd. Herr wieder auf seinen Platz zurückbegeben hatte, dankte der Hochwürd. Herr Generalpräses für die vortrefflichen Worte, welche unser Oberhirte an die Versammlung richtete; er sei der erste Festredner gewesen, einen besseren werde die Versammlung nicht mehr hören. Dann wies der Herr Vorsitzende auf die heutige herrliche Festpredigt hin und wünschte hiebei, daß auch die Herren Pfarrer manchmal solch liturgische Predigten halten möchten, die eine sehr dankbare und nutzbringende Aufgabe darstellen. Im weiteren Verlauf seiner an manchen Stellen mit herzerfrischem Humor durchtränkten und demnach auch mit entsprechender stürmischer Heiterkeit aufgenommenen Ausführungen gab der Hochwürd. Herr Generalpräses sodann

in gedrängter Form ein Bild von der Geschichte und der Entwicklung des Allgemeinen Cäcilienvereins. Dieser sei auf der Welt, „um Gutes zu tun und den Willen der Kirche zu erfüllen!“ Die Mitgliederzahl des Vereins wisse er (Vorsitzender) nicht anzugeben; wolle man damit anfangen, die Mitglieder jährlich zu zählen usw., dann würde der Cäcilienverein sozusagen zum Sport herabsinken; gerade das soll aber beim Cäcilienverein stets vermieden werden. Zweck des Vereins sei die heilige Kirchenmusik als Spezialfach zu pflegen; auf die Gründe dieser Bestrebungen wird sinngemäß hingewiesen. Festgehalten müsse vor allem werden, daß nicht jeder Komponist auch ein Dirigent, und auch nicht jeder Dirigent ein Komponist sei. Der Hochwür. Herr Redner gibt dann eine kurze Schilderung von der Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins, hiebei vor allem des Begründers der „Führenden Blätter“ des Vereins, Witt, in Dankbarkeit gedenkend. Weiter legte der Herr Generalpräses in wenigen Strichen dar, wie hinsichtlich der Durchführung der Bestrebungen des Cäcilienvereins vorgegangen werden soll: vor allem soll nichts Neues gebracht werden, so lange nicht das alte Schlechtere durch Besseres ersetzt werden könne. Bezüglich der einzelnen Diözesan- und Pfarr-Cäcilienvereine regt Redner an, daß sie doch wenigstens einmal im Jahre dem Allgemeinen Cäcilienverein etwas schreiben möchten über ihre Arbeit, ihre Entwicklung usw. Zur Zeit gehören in Deutschland, Oesterreich und in der Schweiz dreißig Diözesen dem Allgemeinen Cäcilienverein an. Zu wünschen wäre insbesondere, daß alle Pfarr- und Diözesan-Cäcilienvereine sich dem großen Vereine anschließen möchten. Vertreten waren bei der diesjährigen Generalversammlung folgende Diözesanvereine: Augsburg, Breslau, Brixen, Eichstätt, Freiburg i. Br., Leitmeritz, Limburg, Metz, München, Münster, Paderborn, Passau, St. Pölten, Prag, Regensburg, Rottenburg, Graz, Sitten (Oberwallis), Speier, Straßburg (zugleich Vertreter für Metz), Trient, Trier, Würzburg und schließlich Ermeland. Die Frage, worin der Allgemeine Cäcilienverein seine Organisation habe, sei dahin zu beantworten, daß sie in der kirchlichen Organisation liege. „Wir selbst sind keine Autorität und wollen auch keine sein!“ Der Verein solle nur ideale Menschen in seinen Reihen zählen. Er kann auch dessen versichert sein, daß am heutigen Tage der Heilige Vater in Rom an ihn mit Liebe denkt; vielleicht trifft heute noch der päpstliche Segen für den Cäcilienverein und dessen Mitglieder ein. Mit dem dringenden Appell an die Anwesenden, sich auch fernerhin von den Bestrebungen des Cäcilienvereins nicht abbringen zu lassen und treu zur idealen Sache zu stehen, schloß hierauf der Hochwür. Herr Generalpräses die schön verlaufene öffentliche Festversammlung.

Nachmittags 3 Uhr erfolgte in der hohen Domkirche Vortrag kirchlicher Tonwerke a capella, woran sich die erste geschlossene Mitgliederversammlung im großen Kgl. Redoutensaal anschließen wird.

Nachdem der um 3 Uhr nachmittags in der hohen Domkirche begonnene Vortrag kirchlicher Tonwerke a capella beendet war, begaben sich die Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereins zur ersten geschlossenen Mitgliederversammlung im Kgl. Redoutensaal. Diese Versammlung, gleichfalls geleitet vom Hochw. Herrn Generalpräses Prälat Haberl, hatte sich zunächst mit einem Antrag des Herrn Domkapitulars Dr. Ahle-Augsburg zu beschäftigen; dieser Antrag betraf die allgemeine Einführung des Gregorianischen Chorals und schloß sich ergänzend einer bereits im Vorjahre gelegentlich der 18. Generalversammlung in Eichstätt gefaßten Resolution an. Der neue Antrag Ahles, von diesem in ausführlicher Weise begründet, lautete: „Die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins bleibt bei ihrer vorjährigen Resolution hinsichtlich der neuen Vatikanischen Ausgabe des Gregorianischen Chorals bestehen und strebt die möglichst allgemeine Einführung und Verbreitung unter den Mitgliedern und auf allen katholischen Kirchenchören an.“ Antragsteller stellte sich in Begründung dieses Antrages vor allem auf den Standpunkt, daß der Allgemeine Cäcilienverein auf dem Boden der kirchlichen Vorschriften und päpstlichen Anordnungen stehe, welchen er sich nicht nur theoretisch unterwirft, sondern sie auch praktisch durchführt. An der sehr lebhaften und anregenden Diskussion über diesen Antrag beteiligten sich — teils für, teils wider — die Hochwür. Herren Generalpräses Haberl, Pfarrer Sittler-Bernau (Obb.), Pfarrer Breitling-Homburg (Pfalz), Domkapellmeister Dr. Widmann-Eichstätt, Propst und Domkapellmeister Mittererer-Brixen, Domkapitular Dr. Ahle als Antragsteller, Pfarrer Keilbach-Rottenburg, Professor Dr. Müller-Paderborn und Domkapellmeister Victori-Straßburg. Schließlich wurde der Antrag Dr. Ahle mit großer Mehrheit angenommen.

Den Rechenschaftsbericht für das abgelaufene Vereinsjahr erstattete der Kassier des Cäcilienvereins, Herr Buchhändler Frau Fenchtinger-Regensburg. Die Einnahmen betragen 3992 ₰ 74 ḡ, die Ausgaben 3727 ₰ 3 ḡ, der Aktivrest sonach 265 ₰ 71 ḡ, das Gesamtvermögen 32070 ₰ 22 ḡ. Anschließend an diesen Bericht gab Hochw. Herr Generalpräses Haberl Anschluß über eine Angabe von zirka 1720 ₰, betr. Witt-Denkmal. Beide Berichte dienten mit Befriedigung zur Kenntnis und wurde den Herren Berichterstattern dankend Decharge erteilt.

Hierauf folgte ein recht interessanter Vortrag des Hochwür. Herrn Kooperators Riedl-Schwabenstadt (Oberösterreich), der namens der Oberösterreichischen und Niederösterreichischen Cäcilienvereinsmitglieder in trefflichen, überzeugenden Worten die schönsten, ob offenen oder versteckten Angriffe gegen den seit nunmehr über zwanzig Jahren verstorbenen Komponisten Fr. Witt zurückwies und an dessen Grab im Geiste den „Lorbeer des Künstlers, des genialen Meisters“ niederlegte. Redner feierte Witt namentlich als Kirchenkomponisten, aber auch als weltlichen Komponisten und hob hiebei die klassische Schönheit der verschiedensten Kompositionen Witts hervor. Der Vortrag fand geradezu stürmischen Beifall und soll nach Vorschlag des Herrn Generalpräses Haberl im Vereinsorgan veröffentlicht werden.

Hochwür. Herr Pfarrer Stande-Sprottau (Niederschlesien) lud als Diözesanpräses von Schlesien die Mitglieder des Cäcilienvereins zu recht zahlreicher Teilnahme an dem diesjährigen

deutschen Katholikentag in Breslau ein und betonte, daß Gelegenheit zu einer Zweigversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Breslau am Montag den 30. August cr. im Gesellenvereinslokal (St. Vinzenzhaus) dortselbst gegeben sei.

Herr Organist Schröter-Dresden teilte mit, daß jene Besucher des Katholikentages in Breslau, welche auch in Dresden etwas verweilen wollen, in dem Papiergeschäft des Herrn Klemens Schiller-Dresden, Wienerplatz (gegenüber dem Hauptbahnhof) jeden irgendwie erwünschten Aufschluß über einen angenehmen Aufenthalt in der sächsischen Hauptstadt erhalten können. Diese Mitteilung wurde von der Versammlung mit großer Freude begrüßt.

Im weiteren Verlauf der Versammlung stellte Herr Dr. Weinmann-Regensburg folgenden Antrag zur Diskussion: „Mit Rücksicht auf die hohe Bedeutung der Musikwissenschaft, zumal auch der musikgeschichtlichen Forschung, ist es dringend erwünscht, eine aus sechs Mitgliedern bestehende Kommission für Musikwissenschaft als ständigen Ausschuß für den wissenschaftlichen Betrieb der Kirchenmusik einzusetzen und zwar a) für Choralwissenschaft, b) für Polyphonie, c) für das Kirchenlied in der Volkssprache, d) für die Orgel, e) für Ästhetik der Kirchenmusik.“

Der Antrag wurde einstimmig angenommen; Vorsitzender der Kommission ist Herr Dr. Weinmann-Regensburg, Sekretär Herr Professor Dr. Müller-Paderborn.

Weiters beantragte Herr Dr. Weinmann: „Die Kommission ersucht den Allgemeinen Cäcilienverein, für die Drucklegung des Kataloges der Proskechen Bibliothek in Regensburg in geeigneter Weise Sorge tragen zu wollen.“ Nach kurzer Besprechung dieses Antrages wurde die ideale Unterstützung desselben durch den Allgemeinen Cäcilienverein zugesagt; finanziell könnte der Antrag aber vorläufig nicht unterstützt werden. Es wird seitens des Hochwürdig. Herrn Generalpräses hiebei vorgeschlagen, behufs Beschaffung ausreichender Mittel für gedachten Zweck die Doubletten und Tripletten der Proskechen Bibliothek zu veräußern, die einen recht ansehnlichen Wert repräsentieren. Vorläufig soll die Angelegenheit durch Herrn Dr. Weinmann, den Bibliothekar genannter Bibliothek, weiter verfolgt werden, worauf später auch der Cäcilienverein auf die Sache wieder zurückkommen wird.

Schließlich schlägt Dr. Weinmann noch folgenden Antrag vor: „Der Allgemeine Cäcilienverein wird ersucht, die wissenschaftliche Kommission zu beauftragen, sich mit dem Hochwürdigsten Episkopat des deutschen Sprachgebietes in Verbindung zu setzen, damit eventuell die Schaffung einer kleinen Sammlung von vielleicht 25 deutschen Kirchenliedern ermöglicht werde, die überall in denselben Texte und nach derselben Melodie gesungen werden können.“ Nachdem Herr Professor Dr. Müller-Paderborn für diesen von ihm selbst ausgegangenen Antrag kurz eingetreten war, wurde derselbe einstimmig genehmigt, worauf die Versammlung abends nach 1/2 7 Uhr geschlossen wurde. (Schluß folgt.)

### Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

III. Dom Pothiers Begriff vom Rhythmus. — Werden wir uns je verstehen und einigen können? — Vortragsregeln.

Nach Gregoriusblatt 1909 Nr. 6, Seite 77 schreibt Dom Pothier in „*Revue du chant grégorien*“, XII, 11 folgendes: „Die Folge der Noten, die Materie des Gesanges nimmt Form an und erhält Rhythmus, wenn die Noten in guter Ordnung sich folgen und dieserhalb in wohlproportionierte Gruppen verteilt sind; denn der Rhythmus besteht in der Ordnung und Proportion der Teile. Die Teile ordnen und proportionieren heißt bezüglich des Textes, aus Silben Wörter, und bezüglich der Melodie, aus Noten Neumen bilden; Wörter und Neumen bilden in ihrer Folge Satzglieder und Sätze. Die Akzentuation gruppiert die Silben zu Wörtern und die Noten zu Neumen, und die Gruppierung der Wörter zu Phrasen des Textes und der Neumen zu Melodiephrasen bringt den Rhythmus hervor.“

Dom Pothier hat demnach seit der Herausgabe seines Buches „*Mémoires grégoriennes*“ noch keinen Schritt vorwärts getan; er verwechselt noch immer Rhythmus und Phrasierung, d. h. mit der Einteilung in Satzteile und Sätze (Phrasen).

Von diesen Phrasenteilen und Phrasen wird allerdings vorausgesetzt, daß sie „wohlproportioniert“ seien; denn Dom Pothier will Rhythmus haben, Rhythmus aber ist auch ihm zufolge „Ordnung und Proportion der Teile“. Wir hätten hier beinahe die richtige Definition vom Rhythmus, wie wir sie schon von den altklassischen Griechen her kennen und wie die Musiker sie stets in der Theorie verstanden und in der Praxis anwandten. Was versteht aber Dom Pothier unter „Teile“? Sind es wirklich wie bei den Griechen und allen bisherigen Musikern Zeiteile, die da geordnet und gruppiert werden sollen, um den Rhythmus herzustellen?

Blieben wir bei dem Vergleichungsobjekt, das Dom Pothier heranzieht, d. h. bei der Sprache. In der Rede sind es die Wortsilben, in denen die Zeiteile sich verkörpern. Sollen nun nach Dom Pothier diese Wortsilben mit Berücksichtigung ihrer rhythmischen Eigenschaften und als Zeiteile geordnet werden? Nein. Worum es sich nach Dom Pothier handelt, ist, daß man überhaupt Wörter bildet und diese Wörter zu sinnmäßigen Sätzen (Phrasen) zusammensetzt und als solche im Vortrag kenntlich macht, d. h. musikalisch-technisch gesprochen, phrasiert. „Die Teile ordnen und proportionieren, sagt Dom Pothier, heißt aus Silben Wörter und aus den Wörtern Satzglieder und Sätze bilden.“

Allerdings müssen in der menschlichen Sprache die Silben sinngemäß zu Wörtern und diese zu Sätzen zusammengefügt werden, allerdings behndet sich und wirkt der Rhythmus in diesen Wörtern

und Sätzen: aber sind denn Rhythmus und Satz, weil letzterer dem ersteren als Substrat dient, identische Begriffe? Hätten wir nicht auch einen vollgültigen Rhythmus bei einer Folge von Wörtern, die keinen grammatischen Satz bildeten, die aber in einer gewissen Ordnung von betonten und unbetonten oder (in den altklassischen Sprachen) von langen und kurzen Silben zusammengestellt wären?

Dom Pothier spricht wohl auch von der Akzentuation, die bekanntlich eines der beiden rhythmusbildenden Elemente ist. Dient sie etwa bei ihm zur Bildung des Rhythmus? Nein; sie dient ihm nur zur Bildung der Wörter als solcher: „Die Akzentuation, sagt er, gruppiert die Silben zu Wörtern“, d. h. zu Teilen, Bestandteilen der Phrase als solcher, „und die Gruppierung der Wörter zu Phrasen bringt den Rhythmus hervor“. Da haben wir's ja klipp und klar: Rhythmus ist nach Dom Pothier gleichbedeutend mit Phrasierung.

Diese Sätze und Satzteile werden natürlich zueinander in gewissen Proportionen stehen müssen, soll anders der Stil einigermaßen künstlerisch befriedigen. „Was wir wissen wollen, sagt ein Anhänger Altsolesmes' im holländischen „*St. Gregorius-Blat*“, ist, ob die Wörter proportioniert zusammengestellt sind zu Satzteilen und diese zu Sätzen, kurz ob Ebenmaß vorhanden ist sowohl zwischen den Teilen für sich betrachtet als in Rücksicht auf das Ganze.“ Soll also vielleicht diese Proportion den Rhythmus herstellen? Statt zu theoretisieren, berufe ich mich auf die Erfahrung eines jeden. Empfinden wir etwa in unseren modernen akzentuierenden Sprachen einen eigentlichen Rhythmus einfach dann schon, wenn die Wörter gleichlange oder ungefähr gleichlange Sätze und Satzteile bilden; ist es nicht vielmehr dann erst der Fall, wenn die Wörter derart zusammen gestellt sind, daß ihre betonten und unbetonten Silben gewisse Gruppierungen ergeben?<sup>1)</sup>

Die Anhänger des sogenannten oratorischen Rhythmus erinnern sich auch wohl, wie nach der Lehre Ciceros und Quintilians, auf die sie sich ja stützen wollen, die Prosa des quantitativen altklassischen Lateins ihren Rhythmus erhält. „Verwendet sie (die Versfüße: Daktylen, Jamben etc.) in angemessener Ordnung, und es wird eure Rede naturgemäß Rhythmus besitzen.“ (Cicero, *Orator*, Nr. 56. Siehe auch Quintilian, *Inst. orator.* Buch IX, Kap. 4 und 5.) Also nach den alten Lehrmeistern des oratorischen Rhythmus entsteht Rhythmus nicht schon durch die Symmetrie der Satzteile und Sätze, sondern durch innerliche Zeitteilordnung dieser Satzteile und Sätze, bewirkt durch Anwendung der prosodischen Füße, d. h. durch eine gewisse Gruppierung nach Längen und Kürzen der Silben. Noch klarer ist dieses in der Poesie, in welcher ja der Rhythmus in viel prägnanterer und geordneterer Weise auftritt. Stelle ich z. B. eine bestimmte Anzahl Wörter zusammen ohne auf die prosodischen Eigenschaften ihrer Silben zu achten, d. h. ohne sie darnach zu wählen und so zu ordnen; schriebe ich dann noch 2, 3 oder 4 solch gleich langer Zeilen nach Art einer Strophe darunter, wer würde da wohl von einem Versrhythmus reden? Es wären weiter nichts, als symmetrische (gleichlange) Zeilen.

Was hier von der Sprache gesagt wurde, gilt auch von der Musik; denn das Wesen des Rhythmus bleibt sich überall gleich.

Die Notwendigkeit innerer Zeitteilordnung im Satze hat denn auch Lhoumeau, einer der Hauptstützen des Altoratorismus, herausgefühlt; er fügte der Pothierschen Lehre seine „*rhythmes au sens défini*“ hinzu, d. h. er gruppiert je 2, 3 bis 4 gleichlange Noten (Zeitteile) nach starker (!) Arsis und schwacher (!) Thesis. Es fällt mir nicht ein, dieses Lhoumeausche Gebilde gutzuheißen; aber es läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß mittels desselben ein Rhythmus hergestellt werden kann, mag dieser auch ebenso unkünstlerisch als unhistorisch sein. Es wird hier doch eines der beiden Elemente, die den Rhythmus bilden, nämlich der Intensitätsakzent, in Tätigkeit gebracht und dieses Element bewirkt eine Gruppierung und Ordnung unter den Zeitteilen. Eben diese durch die Sinne auffaßbare Ordnung von Zeitteilen ist das, was man bisher stets und überall Rhythmus nannte.

Dom Mocquereau hat dann diese Lhoumeauschen „*rhythmes*“ in seine Neu-Solesmer-Schule herübergenommen; er beraubte sie aber ihrer dynamischen Eigenschaften und machte sie so (falls sie wirklich konsequent nach seiner Theorie ausgeführt werden) für den Rhythmus wieder unwirksam. Auf dem Papier und fürs Auge sind Gruppierungen vorhanden, für das Ohr nicht.

Was mag wohl der tiefere Grund dieser Begriffsverwirrung und des hartnäckigen Festhaltens an derselben sein? Bei dem System des Gleichmaßes aller Noten entbehrt man eben des Hauptelements, das den wahren Rhythmus aufbaut. Man wird daher veranlaßt, sich vom Rhythmus einen Begriff zurechtzulegen, der einen sogenannten Rhythmus auch ohne Dauerverschiedenheit der Noten bestehen läßt.

Bei all diesem Wirrwarr steigt einem unwillkürlich die Frage auf:

**Werden wir uns je verstehen und einigen können?** Ich möchte hier noch einige der zahlreichen Mißverständnisse und befremdenden Verfahrensweisen anführen, welche eine bejahende Beantwortung der gestellten Frage leider als zu optimistisch erscheinen läßt.

P. Dechevrens befaßt sich bekanntlich bei seiner Neumenentzifferung nur mit der sogenannten Romansnotation der St. Galler Kodizes, weil diese Notation vom rhythmischen Standpunkt aus die sorgfältigste und entwickelteste ist. Unter der Führung dieses Forschers<sup>2)</sup> erkennen die Mensuralisten

<sup>1)</sup> Selbstverständlicherweise muß das Rhythmisieren (das Rhythmisierte) in Sprache und Musik nach Sätzen usw. kunstgerecht eingeteilt werden. Hierin herrscht volle Übereinstimmung zwischen den Mensuralisten und Oratoristen.

<sup>2)</sup> Vergl. Dechevrens. *Etudes de science musicale*, II, S. 338.

im Punkt (·) dieser Neumenschrift<sup>1)</sup> eine im Verhältnis zur *Virga* (/ oder —) kurze Note; die beiden Formen aber dieser *Virga* gelten ihnen als rhythmisch gleichwertig, so daß für sie die anfrechte Stabnote (/) durchaus keine längere Note bedeutet als die liegende (—); der Unterschied der beiden Formen ist nur ein melodischer, indem die anfrechte *Virga* eine im Verhältnis zur liegenden *Virga* höhere Note bedeutet. Diese Auffassung der Stabnote ist unter den Anhängern der Schule des musikalischen Rhythms im Choral eine allgemeine; mir wenigstens ist keine abweichende Ansicht unter denselben bekannt. Trotz dieser klaren und oftmals gegebenen Erklärung der Mensuralisten wird denselben beharrlich eine entgegengesetzte Auffassung der *Virga* zur Last gelegt.

Und wie verhält sich Dom Mocquereau in seinem letzten größeren Werke „*Le nombre musical grégorien*“ (1908) bezüglich des Punktes und der *Virga*?

Seite 213 zeichnet er einen wirklichen Neumepunkt (·) und eine *Virga* (/), und beantwortet die Frage, ob diese Neumenzeichen im Verhältnis zueinander kurze und lange Noten bedeuten mit dem Satze: „Man hat dies oft behauptet, aber es muß eine entschieden negative Antwort gegeben werden.“ Er tritt dann auf 16 Seiten den Beweis an. Zunächst wird auf 12 Seiten der reinste **Windmühlenkampf** geführt und eine offene Tür eingeschlagen. Nämlich, statt Beispiele mit wirklichen Punkten (·) zu bringen, werden solche mit liegenden *Virgae* [*virgae jacentes* (—)] gebracht und durch Vergleich der verschiedenen Schreibweisen einer und derselben Melodie gezeigt, daß die liegende *Virga* rhythmisch gleichwertig ist mit der anfrechten (/). Dies wird aber, wie schon bemerkt, von keinem Mensuralisten gelenget. Diese *Virga jacentis* figuriert bei Dom Mocquereau fortwährend unter der Rubrik „Punkt.“ Die liegende Stabnote wird allerdings oft zusammengeschrumpft geschrieben, so daß dann der Name Punkt eingermaßen auf sie paßt; nichtsdestoweniger ist sie keineswegs der eigentliche in der Romannsnotation nur in Zusammenstellungen vorkommende Punkt, von dem man also von einer kurzen Note spricht. Dom Mocquereau aber unterscheidet nicht.<sup>2)</sup> Endlich auf Seite 227 und 228 werden eigentliche Punkte auf ihren Dauerwert im Verhältnis zur *Virga* geprüft; und beim ersten Anblick möchte man glauben, Dom Mocquereau habe seine Behauptung erhärtet. Das erste Argument holt er von den ältesten Sequenzenkompositionen her. Diese entstanden bekanntlich dadurch, daß man unter melismatische (textlose) Stellen, die sich am Schlusse der Gradualgesänge und der *Alleluja* vorfinden, nachträglich Worte setzte und zwar so, daß jede Note eine Textsilbe erhielt; es wurden also die melismatischen Gesänge in syllabische verwandelt. Nun vergleicht Dom Mocquereau die ursprüngliche melismatische Singweise mit der syllabischen Form derselben Melodie und findet in der letzteren mehrfach *Virgae*, die den Punkten der ersteren entsprechen; also, meint er, sind *Virga* und Punkt rhythmisch gleichwertig.

Vorerst wäre zu untersuchen, ob die Beispiele einem Neumenkodex entnommen sind, der dem Sankt Galler Kreis und zwar diesem vor dem rhythmischen Verfall angehört; denn nur dann haben in unserem Fall die darauf gestützten Argumente Beweiskraft. Die wenigen vorgeführten Neumen lassen mich den vollwertigen Charakter der Handschrift nicht mit Sicherheit feststellen; er scheint aber doch wahrscheinlich. Laßt uns dies einmal annehmen. Damit man schließen könne, wie Mocquereau es tut, müßte aber bewiesen werden, daß die Sequenzenkomponisten bei der Anpassung der vorgefundenen Melodien nicht textentsprechende rhythmische Veränderungen vornahmten; denn es können z. B. im melismatischen Gesang auf einem einzigen Vokal ganz gut und leicht, wie in Mocquereaus Beispiel B: vier kurze Noten lauffertig gesungen werden, weniger leicht und passend lassen sich aber dabei ebenso viele Silben ansprechen. Es könnten also die Sequenzenkomponisten dieselben Melodietöne bei der syllabischen Form mit Stabnoten statt mit Punkten geschrieben haben, nicht weil sie die Stabnoten als gleichwertig mit den vorgefundenen Punkten ansahen, sondern gerade wegen des verschiedenen rhythmischen Wertes der Stabnote, die dem unterliegenden Texte sich besser anpaßt:

Zudem gebrachten die St. Galler Notenschreiber den Punkt nie einzeln; sie konnten also die in der melismatischen Form vorgefundenen Punkte beim syllabischen Sequenzengesang nicht beibehalten. Will aber Dom Mocquereau nichtsdestoweniger aus der Vergleichung der Formen ein Argument für sich bilden, so muß er konsequenterweise dieses Argument auch gegen sich gelten lassen. Sehen wir sein Beispiel E an: (melismatisch)

In der melismatischen Form ist die Neumenreihe die folgende:  
*Virga*, Punkt, liegende *Virga*, 2 Punkte, in der syllabischen: 4 *Virgae rectae*, gefolgt von *Virga jacentis*; die 1. und 3. *Virgae* sind aber mit dem bekannten Längenzeichen (Strichlein) an ihrem oberen Ende versehen, also länger als die übrigen, die dieses Zeichen nicht haben; nun entsprechen diese 2 episemierten *Virgae* gerade den 2 einzigen *Virgae* in der melismatischen Form; diese 2 *Virgae* sind also länger als die ihnen beigegebenen Punkte. Das Argument Dom Mocquereaus schlägt sich also selbst.

Womöglich noch weniger beweist das (Seite 233 gebrachte) Argument aus dem *Organum* mit dem Dom Mocquereau schon im I. Band der „*Paléographie musicale*“ anfwartete. Im *Organum* (Diaphonie) sang bekanntlich eine Stimme die Choralmelodie und eine zweite Stimme trug darüber eine andere Melodie gegen Note gegen Note vor. Dom Mocquereau glaubt deshalb schließen zu dürfen: singt

<sup>1)</sup> In dieser Notation findet sich der Punkt nie einzeln auf einer Wortsilbe, sondern nur in der Zusammensetzung mit sich selbst oder mit andern Neumenzeichen (·· oder ··) vor. „Ausnahmen, sollten solche vorkommen, sind zu vernachlässigen wegen ihrer äußersten Seltenheit.“ (Dechevrens, in *Voix de St. Gall*“ II, Seite 211).

<sup>2)</sup> In „Gregorianische Rundschau“ 1909, Nr. 1, Seite 2 macht Dr. P. Wagner hier die Bemerkung: „Könnte (dieser Gedanke ist mir neuerdings gekommen) dies Zeichen [Punkte in Dom Mocquereaus Beispielen] nicht auch die *Virga jacentis* (—) sein?“ In der Tat ist es das.

die diaphonierende Stimme einen Punkt zur selben Zeit, wo die Choralmelodie eine *Virga* hat, so folgt daraus, daß Punkt und *Virga* gleichwertig sind.

Nun muß Dom Mocquereau doch die oft angeführte Tatsache kennen, daß dem Zeugnis Hucbalds zufolge, im *Organum* zwar die sonst zur Bezeichnung von längeren und kürzeren Noten verwendeten Stab- und Punktnoten benutzt wurden, daß es aber zur Eigentümlichkeit des *Organums* gehörte, die Melodien so langsam und gewichtig zu singen, daß die rhythmischen Verhältnisse nicht beobachtet werden konnten.<sup>1)</sup> Die Notenzeichen hatten darin praktisch keinen rhythmischen Wert; es war mithin für den Vortrag gleichgültig, welche Notenformen verwendet wurden. Aus der Orgualschrift läßt sich also für unsere Sache gar nichts beweisen. Damit fällt schon das Mocquereausche Argument in sich zusammen. Es würde aber auch aus einem anderen Grunde nichts beweisen. Die im angeführten Orgualstück verwendete Notenschrift ist nämlich nicht die Romannotation und unterscheidet nicht zwischen Punkt und liegendem Stab (*Virga jacens*), was in dieser Sache doch wesentlich ist und von Dom Mocquereau nicht hervorgehoben wird. Die dortigen Neumen haben übrigens nur eine Form, sie gehören also einem Kodex an, in welchem die Neumen nicht mehr rhythmisch sind. Was kann man aus einer solchen Notenschrift für oder gegen den Rhythmus schließen?

Ich habe schon in anderen Artikeln kurz hingewiesen auf das befremdende Verfahren Dom Mocquereaus in zwei anderen wichtigen Punkten. Ich möchte hier näher darauf eingehen und meine Verwunderung darüber aussprechen, daß Unterlassungen, wie diejenigen, die ich hervorheben werde, in einem wissenschaftlich sein wollenden Werk auch nur möglich sind.

Dom Mocquereau will in seinem Buche (Seite 161 u. f.) die Bedeutung des Strichleins (*Episema*) der St. Galler Notation, und (Seite 164 u. f.) diejenige der Romanusbuchstaben *ex professo* erklären. Sollte man es für glaubbar halten, daß Dom Mocquereau unter solchen Umständen gerade die klassischen und anschlaggebenden Texte unberücksichtigt läßt, Texte, die ihm stets entgegengehalten werden und ihm deshalb schon unmöglich unbekannt geblieben sein können? Er sagt, das Strichlein sei ein Verlängerungszeichen. Woher weiß er das? In einem wissenschaftlichen Buche, wo es sonst selbst nebensächliche Einzelheiten seitentlang aus den alten Handschriften zu beweisen sucht, sollte er uns hier unbedingt Auskunft geben; wir können so etwas nicht blindlings annehmen. Dom Mocquereau schweigt sich darüber aus. Er kann die Bedeutung des Strichleins nur aus Guido und Aribio wissen, denn diese sind, irre ich nicht, die einzigen mittelalterlichen Autoren, die das Zeichen erklären. Warum erwähnt er sie nicht? Wie ist die durch das Strichlein vorgeschriebene Verlängerung beschaffen? Ist's eine ungefähre und irrationale oder ist sie, wie sonst in der Musik, eine proportionelle? Wäre es zur Beantwortung dieser wichtigen Frage nicht wissenschaftlich, ja notwendig, auf die Quellen zurückzugehen, die ihn belehrten, daß das betreffende Zeichen überhaupt eine Verlängerung bedeutet? Die Urkunden lauten: „Es muß die Melodie gleichsam nach metrischen Füßen taktiert werden und es muß der eine Ton im Verhältnis zum andern die doppelte Länge oder die doppelte Kürze . . . haben, d. h. von verschiedener Dauer sein, wobei die Länge des öftern durch ein der Note beigefügtes Strichlein bezeichnet wird.“ (Guido von Arezzo, *Microlog.* Kap. 15.) „Die *Tremula*-Note, wenn sie das Strichlein trägt, ist lang und zwar von der Länge, die Guido doppelt so lang als die kurze Note nennt; ohne das Strichlein ist sie nach Guidos Lehre zweimal kürzer.“ (Aribio.)

In diesen Zeugnissen wird uns also die vielgesuchte Lösung der Frage über das System der Choralrhythmik geboten, es wird uns das Prinzip der Proportionalität der verschiedenen Dauerwerte der Noten mitgeteilt, und Dom Mocquereau verschweigt dies! In der Praxis berücksichtigt er dann diese Urkunden stillschweigend doch, aber nur in dem Teil, der zu seinem System paßt: er kann für seine Noten nur eine Verlängerung im allgemeinen brauchen; nur diese unbestimmte Bedeutung hat dann auch das Strichlein für ihn.

Kausius-Kolleg, Buffalo N.-Y.

(Schluß folgt.)

Ludwig Bonvin, S. J.

### Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1.  Pilsen. Am 9. und 10. September hält der Allgemeine Cyrillusverein zur Hebung und Pflege der katholischen Kirchenmusik eine Art Generalversammlung ab. Bei derselben ist nachfolgendes Programm angestellt, das den Beifall eines jeden Cäcilianers finden wird. Die Auführungen finden in der Erzdekanalkirche in Pilsen statt. Chordirektor Norbert Kubát wird den musikalischen Teil leiten. Eine prachtvolle Orgel mit 48 Registern auf 3 Manualen und ein vorzüglicher Organist werden die Feier erhöhen. Die Redaktion der *Musica sacra* erinnert an den Artikel: „St. Cäcilia und St. Wenzeslaus im Bunde“ von Peter Griesbacher, der im Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 88—91 von den prächtigen Leistungen des Pilsener Kirchenchores erzählt und ladet sämtliche Freunde der Kirchenmusik aus Bayern, Nordböhmen, Nieder- und Oberösterreich ein, sich recht zahlreich an den genannten Tagen in Pilsen einzufinden. Das in tschechischer Sprache abgefaßte Programm hatte Herr Norbert Kubát die Güte, ins Deutsche zu übersetzen: „Donnerstag, den 9. September. Vormittag um 9 Uhr. 1. Predigt: Monsignore Wünsch. 2. Pontifikalmesse in der Erzdekanalkirche (Erzdekan J. Cerný). 1. Intr., Grad. und Communio choraliter. 2. *Missa Jubilaei solennis*, 4 voc. von Jos. Foerster. 3. Offert.: *Beata es*, 4 voc. cum Organo von Norb. Kubát. 4. *Pange lingua, Es-drar* von Kubát. 5. Tinel-Sonate, Op. 29, dritter Satz: *Allegro moderato*, vorgetragen von Ph. C. Method. Sychra. Um 11 Uhr Eröffnung der Ver-

<sup>1)</sup> „*Sane punctos et virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium et longorum quamvis hujus generis melos tam grave esse oporteat tanquam morosum. ut rhythmica ratio vix in eo servari queat.*“ (Hucbald, a. Coussein, *Script. de mus.* Band II, Seite 75.)

sammlung in „Hlalol“ mit dem Vortrage: „Die Musik und die Sittlichkeit“ von Wenzel Müller aus Prag. Nachmittag von 2–5½ Uhr: 1. „Choral der *Edictio Vaticana* mit praktischen Übungen nach dem *Ordinarium Missae*“ von B. Kaspar, Chordirigent in Smichov. 2. „Einige Gedanken für die zukünftigen Diözesansynoden“ von Prof. D. Orel aus Prag. 3. „Wie ist es möglich, auch in den kleinsten Pfarreien im Geiste der Kirche zu singen und zu spielen“ von F. Pavlicek, Pfarrer in Cerkovitz. 4. *Stabat Mater* (historisch-musikalische Causerie) von Em. Paukner, Dekan in Tachau. Abends um 6 Uhr in der Erzdekanalkirche: 1. *Caligaverunt*, 4 voc. von Ign. Mitterer. 2. *Tenebrae factae sunt*, 4 voc. von M. Haller. 3. a) *Jerusalem surge* von Marcanton Ingneri; b) *Stabat mater*, 4 voc. cum Organo von Pet. Griesbacher. 5. *Adoramus te*, 6 voc. von L. Ebner. 6. *Se. Václave*, 3 voc. von D. Orel. Abends 8 Uhr: Konzert im Saale der „Mešianské Besedy“.

Freitag, den 10. September. Um 8 Uhr in der Franziskanerkirche unter Leitung des Chordirigenten H. Wieser: 1. Introitus und Communio choraliter. 2. *Missa Seraphica* von J. E. Zelinka. 3. Grad.: *Os justi* von Jos. Foerster. 4. Offert.: *In virtute tua* von Khodl. 5. *Pange lingua* von J. E. Zelinka. Bei der Orgel J. E. Zelinka, Chordirigent aus Prag. Um 9 Uhr in der Erzdekanalkirche (Magr. Wünsch): 1. Intr., Grad., Communio choraliter. 2. *Missa Jubilaei*, 4 voc. cum Organo, nicht obligat für 2 Trompeten und 2 Posannen von N. Kubát. 3. Offert.: *In virtute tua* von Mich. Haller. 4. *Pange lingua* von Pitoni. 5. Fest-Sonate von Fr. Musil, gespielt von Ph. C. Sychra. Um 10½ Uhr in „Hlalol“: 1. „Von der Aufgabe der Cyrillisten nach dem *Motus proprio* vom 22. Nov. 1903 in bezug auf den Römischen Choral von Dr. Fr. Mrstík, Erzdekan in Chrndim. 2. Liturgische Bedeutung des Kirchenchores von Dr. Fr. Hrubík, fürstbischöflich. Sekretär. Nachmittags von 2–4 Uhr: 1. „Zur Geschichte der Orgel und des Orgelspiels in Böhmen“ von Ph. C. Sychra, Organist bei der Erzdekanalkirche. 2. „Welche Hindernisse stellen sich der Cyrillischen Wirksamkeit in den Weg auf dem Lande und wie sind dieselben zu überwinden“ von F. Sonkup, Pfarrer in Posen. 3. „Kirchliche Instrumentalmusik“ von Wieser. Um 4½ in der Erzdekanalkirche: 1. *Credo* aus der *Missa in hon. S. Godehardi*, Op. 100 von Pet. Griesbacher. 2. *Domine Deus* von Mich. Haller. 3. *Pange lingua* von N. Kubát. 4. *Litaniae in hon. S. Josephi* von N. Kubát. 5. *Te Deum* in F-dur von Vinz. Goller (dirigiert der Komponist selbst).

Anmeldungen zur Teilnahme und für Logis mögen bei dem Chordirektor N. Kubát in Pilsen geschehen. Für Priester sind Logis im Franziskanerkloster vorbereitet. Gemeinsamer Mittagstisch in der „Mešianské Besedy“ à 1 K. Dasselbst am 8. September Gesellige Unterhaltung. Vom Bahnhofe elektrische Bahn und Omnibus. Ankunft der Züge: Von Prag um 8½, von Eger um 8½, von Furth i. W. 5½, von Wien um 5¼. Nach der Versammlung Besuch des Bürgerlichen Bräuhauses. Jan Kf. Černý, inful. Erzdekan in Pilsen. Msgr. A. Wausch, Kanonikus.

Prof. Dobroslav Orel, Redakteur des „Cyrill“.

N. Kubát, Chordirigent.

2. © **Landshut-Seligental.** Die 18 Herren Eleven der Regensburger Kirchenmusikschule machten am 1. Juni (Pflingstienstag) den seit Jahren traditionell gewordenen Besuch in Landshut, um diese liebliche Hauptstadt Niederbayerns, ihre landschaftlichen Reize, die schönen Kirchen und Baudenkmäler kennen zu lernen, am Grabe des † Dr. F. X. Witt zu beten und den Gesang der Zisterzienserrinnen in Seligenthal zu hören und sich an denselben zu erbauen. Die Ehrwürdige Frau Chorregentin hatte die Güte, nachfolgendes Programm aufzustellen und der Nonnenchor führte es zur vollsten Befriedigung durch. Dasselbe lautete:

1. Herz Jesu-Lied, 3st. mit Orgel von Pet. Piel. 2. Intr.: *Loquebar de Communi Virginum*. 3. *Kyrie* aus „Antoniusmesse“, 3st. mit Orgel von Mich. Haller. 4. *Ave Maria*, 4st. ohne Orgel von Pet. Griesbacher. 5. *Sanctus* aus „Konzilsmesse“, 4st. mit Orgel von F. Witt. 6. Marienlied, 4st. ohne Orgel von J. Renner sen. Am nämlichen Tage hatte um 9 Uhr eine Einkleidungsfeier in der Klosterkirche zu Seligental stattgefunden mit folgendem Programm:

1. *Veni Creator*, 4st. ohne Orgel von Fr. Witt. 2. *Missa in hon. B. M. V. Immaculatae de Lourdes*, 4st. m. O. von J. Auer. 3. Offert.: *Portas coeli*, 4st. mit Orgel von P. Piel. 4. Intr., Grad. und Communio choraliter. 5. *Veni Creator*, 3st. mit Orgel von F. Koenen. 6. Herz Jesu-Lied, 4st. ohne Orgel von J. Auer. 7. *Veni sponsa*, 2st. mit Orgel von F. Koenen. 8. *Te Deum*, 4st. ohne Orgel von Fr. Witt. Leider konnten wir wegen Überfüllung der Kirche keinen Eintritt finden, zweifeln aber nicht, daß auch dieses schöne Repertoire vorzüglich dargeführt wurde, und, wie man uns später versicherte, tiefen Eindruck auf die zahlreich anwesenden Gläubigen gemacht hat. F. X. H.

3. ¶ **Corrigenda in *Musica sacra*** Nr. 7, Seite 84, Zeile 12: Kirchenbanken (statt: Kinderbanken). Seite 85, Zeile 1: herschreiben (statt beschreiben). Seite 86, Zeile 17: dem Choral (statt: den Choral).

4. **Inhaltsübersicht von Nr. 8 des Cäcilienvereinsorgans:** Vereins-Chronik: Paderborn, Schluß des 4. Jahres der Kirchenmusikschule; Straßburg, Staud des Diözesan-Cäcilienvereins 1908; Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins Ermeland in Braunsberg. — Überblick über den Verlauf der 19. Generalversammlung in Passau. Von F. X. H. — Ein Nachtrag zur Haydfeier in Wien. Von P. R. Johndl. — Rundschau der deutschen kirchenmusikalischen Zeitschriften vom April mit Juni 1908. — Nachklänge zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau. Originalbericht von J. N. Salvini. (Schluß folgt.) — Verzeichnis der Teilnehmer bei der 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau vom 2.–4. August. — Vermischte Nachrichten und Notizen: Diözesanversammlung für München-Freising in Fürstenfeldbruck; Tenoristengesuch. — Inhaltsübersicht von Nr. 8 der *Musica sacra*. — Anzeigenblatt Nr. 8, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 217–224, Nr. 3722–3734).

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.  
Nebst Anzeigenblatt.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versendet. Der Abonnementpreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen: *Auct. ign.*; J. Furmanik; V. Geiselsheim; M. Haller (4); H. Kaspar; Gg. Köfer; Ign. Mitterer; A. Ponten; Fr. Schmidt; A. Seorra; J. B. Singenberger; Ed. Stehle; Aug. Wittberger; M. Zieglmeier (2). — Stimmen der Presse (Donnerstag) zur 19. Generalversammlung. (Schluß) — Randglossen zu oratorischen Auserwählungen. Von P. Ludwig Bonin, 3. J. (Schluß). — Vom Bücher- und Musikalienmarkt: J. Bücher und Broschüren: Dr. G. Adler; P. O. Drinkwelder; J. Gabl; L. van Hoornstede; M. Hosius; Musiker-Kalender (1910); Dr. P. W. von Keppler; K. Kugler; Dr. H. Lübbmann; W. A. Patin; Riemann-Festschrift; H. Riemanns Musiklexikon; O. v. Riesenmann; Scheffold; Dr. H. Schmidt und U. Hartmann; Dr. E. Schmitz; R. Schwartz; Dr. K. Stork. II. Periodische Publikationen und Kataloge: Monatschrift für Schulgesang von Wiedermann und Paul; Kataloge. — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen: Kirchenmusikschule für 1910; Entscheidung der Red. — Inhaltsübersicht von Nr. 9/10 des Gesangsvereinsorgans. — Offene Korrespondenz. — Beilage der Redaktion. — Anzeigenblatt Nr. 11.

## Neu und früher erschienene Kirchenkompositionen.

Ein unbekannter Autor hat für den Psalm *Miserere* im 1. Ton und das Canticum *Benedictus* im 2. Ton je ein Blatt in Querquart ediert.<sup>1)</sup> Nur die Antiphonen sind mit Noten abgedruckt, vom Psalm *Miserere* und Canticum *Benedictus* nur die Texte der geraden Verse ohne Noten, aber mit einem leeren Fünfliniensystem, in welches die verschiedensten Falsibordoni handschriftlich eingetragen werden können. Jedenfalls sind diese Blätter praktisch, bieten Abwechslung und ersparen viele Schreiberei; auch bei schlechtem Wetter halten die auf Leinwand gezogenen Blätter längere Zeit aus.

**J. Furmanik**, Chordirektor und Organist zu St. Alexander in Warschau, Oberlehrer der Organisten-Musikschule, sendet an die Redaktion durch Fr. Pustet hier nachfolgendes Werk:<sup>2)</sup> Zwei Matutinen für das Weihnachtsfest und für den Ostersonntag in doppelter Bearbeitung: für vier gemischte Stimmen und für vier Männerstimmen, nebst ambrosianischem Lobgesang *Te Deum*. Unrichtig ist also laut Inhaltsangabe in der Anmerkung, daß die vollständige Matutin des Weihnachtsfestes musikalisch bearbeitet sei. Deinnach müssen nach dem Invitorium die 1. und 2. Nokturn rezitiert oder choraltier gesungen werden, was ja sehr nachahmenswert ist. Die Kompositionen selbst sind einfach, gut und würdig. Nur ist die Wiederholung des *Venite adoremus* unliturgisch; auch die Ausführung des *Venite exsultemus* durch den gemischten oder Männerchor eine nicht zu billigende Neuerung, da der Chor nur die Invitoriums-Antiphon vollständig oder in ihrem 2. Teil zu singen hat. Die Falsibordoni zu den geraden Versen (die ungeraden sind im Choralton mit Orgelbegleitung abgedruckt) sind äußerst einfach, sowohl die für gemischten als die für Männerchor. Das *Te Deum* wechselt mit Choralversen und vierstimmigen Sätzen. Die vier Responsorien (2 für Weihnachten, 2 für Ostern) sind sehr brauchbar und empfehlenswert, fast durchgehends homophon und sehr leicht. Der Hauptverleger dieser 47 Seiten in Querquart ist Peter Kowalezyk in Warschau.

<sup>1)</sup> Bei Eugen Feuchtinger in Regensburg. Das auf Leinwand aufgezeichnete Blatt zum Preis zu 15  $\mathcal{L}$ , das auf starkes Papier je 8  $\mathcal{L}$ .

<sup>2)</sup> Partitur 3  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{L}$ , Stimmen à 80  $\mathcal{L}$ . Titel und Überschriften sind in polnischer Sprache, ebenso die Rubriken, jedoch handschriftlich in deutscher Sprache. Das Werk enthält: Einleitung und Invitorium, Hymnus, sämtliche Antiphonen und Psalmen der 3. Nokturn mit dem 7. und 8. Responsorium, sowie *Te Deum* der Matutin des Weihnachtsfestes, sowohl für gemischten als für Männerchor. Ähnlich Invitorium etc. des Ostersonntages mit den zwei Responsorien nebst *Te Deum*. Die lithographierte Partitur ist deutlich und sauber.



**Vinc. Golocöchen, Presb.** *In honorem Immac. Concept. B. M. V. Missa tribus vocibus aequ. concinente Organo Composita.*<sup>1)</sup> Eine achtunggebietende, in allen Teilen der drei Männerstimmen und besonders der Orgelbegleitung selbständige Meßkomposition. Dem 1. Tenor sind (in G-dur) *fs*, *g* und *a* ziemlich oft zugemutet, gewöhnlich jedoch bewegt er sich im untern Hexachord seiner Tonleiter. Die Modulationen ziehen das Chroma nicht unmaßig heran; manche Einsätze werden durch die reich bewegte Orgelbegleitung erleichtert. Die Deklamation jeder Stimme ist rhythmisch kräftig und ausdrucksvoll; die Orgelbegleitung, dynamisch fein schattiert, verleiht den Singstimmen bemerkenswerte Füllung und satte Wirkung.

Von **Mich. Hallers** früheren Kompositionen erschienen in Neuauflagen: Op. 9, *Missa quinta. Requiem ad duas voces aequales cum organo* in 10. Auflage. (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 272.)<sup>2)</sup>

— — Op. 23. *Missa decima ad duas voces organo comitante* in 6. Auflage. (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 535.)<sup>3)</sup>

— — Neu erschien Op. 102, *Missa in honorem Ss. Angelorum Custodum* für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung.<sup>4)</sup> Der Komponist bemerkt im Vorwort, daß er diese Messe ursprünglich als Übung für seine Gesangschule *Vade mecum* gedacht habe, das größtenteils einstimmige Übungen enthalte; daher habe er in bezug auf Melodie nicht nur alle schwerer auffaßbaren Intervalle vermieden, sondern auch von den rein diatonischen nur Sekunden und einige Terzen zugelassen. Im Takte ist der Sprachrhythmus möglichst berücksichtigt; der Stimmenumfang hält sich in den Grenzen der noch nicht vollkommen entwickelten Gesangsorgane. Die Stimmen werden durch einfache Orgel- oder Harmoniumbegleitung gestützt; die Atmungsstellen sind wegen der Leistungsfähigkeit der noch nicht entwickelten Stimmen sehr zahlreich, selbst da, wo sie sich von selbst verstehen usw.

Trotz der Beschränkung, die sich der Meister auferlegt hat, wird sich das liebe und äußerst sangbare Werklein aus dem Munde der Kinder und ihrer Schutzengel beim Gottesdienste sehr andächtig anhören.

— — Op. 103 enthält *Cantus in honorem S. Josephi B. M. V., Catholicae Ecclesiae Patroni*. 1. *Litaniae, 2 vocum aequalium cum Organo*. 2. Hymnus, *3 vocum aequalium cum Organo*. 3. *Invocatio S. Josephi, 3 vocum aequalium cum organo*.<sup>5)</sup> Die neu vom Heiligen Stuhl approbierte Josephsliane ist in B-dur mit einfachster Orgelbegleitung für Sopran und Alt komponiert. Soli und Tutti sind angegeben, die deutsche Textübersetzung jeder Invokation beigefügt. Daran schließt sich der Hymnus *Te Joseph celebrent* für 2 Sopran und 1 Alt mit nur 3 Strophen. Die 1. und 3. für drei Oberstimmen, die 2. nur für Alt. Ein *Magne Joseph Fili David* für 3 Oberstimmen bildet den Schluß dieses Heftes zu Ehren des Patrons unserer heiligen Kirche.

*Missa in Dominicis Adventus et Quadragesimae (sine Gloria) pro choro mixto (Canto et Alto puerilibus cantanda) in levissima forma* von **Boh. Kaspar**.<sup>6)</sup> In der Form freilich ist diese Messe ohne *Gloria* unendlich leicht, wiegt aber auch musikalisch sehr gering. Im *Credo* sind sechs Sätze für gemischten vierstimmigen Chor eingeschaltet, das übrige ist nach der bekannten jonischen Choralmelodie zu singen. Eine ähnliche Fastenmesse im freien Rhythmus in den *Cantica sacra* von Kaspar Ett steht musikalisch höher.

Eine Messe von **Georg Koller** liegt der Redaktion in 4. Auflage vor; die ersten drei kennt sie nicht. Sie betitelt sich: *Missa Ave Jesu in honorem Ss. Cordis*.<sup>7)</sup> Diese einfache und leichte Messe für einstimmigen und vierstimmigen Chor beginnt mit einem *Pange lingua* (1., 2., 5. und 6. Strophe), verteilt den liturgischen Text auf Sopran und Alt, auf Tenor und Baß, auf die 4 Stimmen, auf Sopran, auf Sopran, Alt und Tenor,

<sup>1)</sup> *Lazcano y Mar, Musica y Pianos*. Bilbao, Placa Nueva 7. Partitur 4 Pesetas (zirka 3 ₡ 20 ₡).

<sup>2)</sup> Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ₡, 2 Stimmen à 20 ₡.

<sup>3)</sup> Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ₡, 2 Stimmen à 20 ₡.

<sup>4)</sup> Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ₡, 2 Stimmen à 20 ₡.

<sup>5)</sup> Regensburg, Fr. Pustet. 1909. Partitur 1 ₡, 2 Stimmen à 15 ₡.

<sup>6)</sup> Prag und Leipzig, Mojmir Urbánek. Ohne Jahreszahl. Preis nicht angegeben.

<sup>7)</sup> Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 2 ₡ 50 ₡, 4 Stimmen à 25 ₡.

auf Baß, auf Sopran und Tenor, Sopran, Alt und Baß, auf Alt und Baß und auf Unisono. Also an Abwechslung ist übergenug geboten; eine wahre Tonfarbenkarte! Sonst jedoch kann man in Melodie und besonders im Rhythmus wenig Freude haben. Nach liturgischer Seite fällt die Einschaltung mehrerer lateinischer Gesänge auf, die unter keiner Bedingung beim Hochamte vorgetragen werden können. Es heißt z. B. bei d) *Credo*: Fällt des *Credo* aus, so möge *Ave Jesu (g)* durchgesungen werden. Diese lateinische Poesie ist von A. Oberkofler und nicht approbiert! Oder soll dasselbe Ersatz für den liturgischen Offertoriumstext sein können? *Nequaquam!* Nach dem *Benedictus* sind zwei Strophen des *O salutaris hostia*; nach dem *Agnus Dei* drei Strophen des *Jesu dulcis memoria* eingeschaltet! Zu welchem Zwecke? Der Schlußtext des dritten *Agnus Dei* lautet: *Dona nobis pacem, dona nobis pacem, pacem; dona nobis pacem, dona pacem, dona pacem!* Wohl des Friedensbedürfnisses zu viel!

Die ursprünglich für 2 Männerstimmen von **Ign. Mitterer**<sup>1)</sup> komponierte Messe Op. 18 ist in Op. 18b für gemischten vierstimmigen Chor mit Orgelbegleitung umgearbeitet, im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 2879 aufgenommen und nunmehr bereits in 2. Auflage erschienen.

**Ponten, Anton**, Op. 26. *Missa in honorem B. M. V. Matris boni Consilii. Ad chorum duarum vocum viritum concinente Organo.*<sup>2)</sup> Die beiden Männerstimmen sind durch die selbständige Orgelbegleitung sehr reich bekleidet, ohne in ihren melodischen und rhythmischen Bewegungen gehindert zu sein. Die Motive sind sichtlich dem *Gaudeamus omnes* der Choralmelodie entnommen, natürlich in mensurierten Werten. Die Imitation wirkt manchmal zu aufdringlich und infolgedessen zu monoton und in rhythmischer Beziehung zu ausgedehnt und langatmig. Für Klerikal- oder Schullehrerseminare bietet sie vorzüglichen Übungsstoff beim Gesangunterricht, erfordert aber leicht und fein ansprechende Tenöre in den höheren Lagen, sowie einen auch im Registrieren gewandten Organisten.

*Te Deum laudamus* (abwechselnd Choral- und mehrstimmige Verse) nebst *Tantum ergo* für dreistimmigen Frauenchor von **Dr. Friedr. Schmidt**, Domkapitular.<sup>3)</sup> Die geraden Verse sind für drei Oberstimmen komponiert, die ungeraden in der einfachen Choralmelodie ohne Orgelbegleitung wiedergegeben. Der Autor empfiehlt für die Ausführung durch drei Männerstimmen die Erhöhung der Intonation um eine kleine oder große Sekunde. Die dreistimmigen Sätze sind durchgehends einfach und leicht gehalten und schließen sich den Choralstücken möglichst ungezwungen an. Die bescheidene Gabe ist dem Hochwürdigsten Bischof von Münster, Dr. Herm. Dingelstad, zum 50jährigen Priesterjubiläum gewidmet und Frauenklöstern aufs beste zu empfehlen.

Messe zu Ehren des heiligen Joseph für vierstimmigen Männerchor von **Adolf Scorra**, Op. 6.<sup>4)</sup> Der Komponist, Seminarlehrer in Tarnowitz (Oberschlesien), ist in der Imitationskunst trefflich erfahren, hat sich jedoch großer Kürze befleißigt. Die Messe hat kein *Credo*, was auf den Titel hätte bemerkt werden sollen, und ist mittelschwer. Daß der 1. Tenor niemals über *f* hinausgeht ist ja sehr anerkennenswert und bequem „für die Herren der Situation“, daß aber infolgedessen der 2. Baß sehr viel in der Tiefe zu arbeiten hat, ist eben nicht bequem! Die Schuld soll auf Anfrage des Unterzeichneten der Verleger tragen, welcher die ursprünglich in *G-dur* geschriebene Messe nicht angenommen hätte. Man intonierte also die Messe um einen halben Ton höher (in *Fis-dur*), dann ist den Intentionen des Komponisten ein Dienst erwiesen und der Messe zu einer besseren Wirkung verholfen.

Die Ausgabe A der Messe zu Ehren der heil. Familie für drei Männerstimmen (2 Tenöre und Bass) mit Orgelbegleitung von **J. B. Singenberger** (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2221) ist in 3. Auflage, die Ausgabe C derselben Messe für vier gemischte Stimmen mit Orgelbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2348) in 2. Auflage erschienen.<sup>5)</sup>

<sup>1)</sup> *Missa in laudem et adorationem Sanctissimi Nominis Jesu. Ad chorum 4 vocum mixtarum concinente Organo.* Regensburg, Fr. Pustet, 1909. Partitur 1 *M* 80 *S*, 4 Stimmen à 12 *S*.

<sup>2)</sup> Utrecht, Witwe J. R. van Rossum, 1909. Preis nicht angegeben.

<sup>3)</sup> Münster i. W., Aschendorff. Partitur 1 *M* 60 *S*, 3 Stimmen à 30 *S*.

<sup>4)</sup> Düsseldorf, L. Schwann, 1909. Partitur 1 *M*, 4 Stimmen à 15 *S*.

<sup>5)</sup> *Missa in honorem Sanctae Familiae Jesu, Mariae, Joseph.* Jede Partitur à 1 *M* 20 *S*, 3 resp. 4 Stimmen à 15 *S*. Regensburg, Fr. Pustet, 1909.

Die weltbekannte Preismesse *Salve Regina* von **Ed. Stehle** liegt in 19. Auflage vor.<sup>1)</sup> Zuerst ist sie im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 279 eingetragen. Dann unter 2710 mit der Instrumentierung (Streichquintett, Flöte, je 2 Klarinetten, Hörner und Trompeten und Pauken.)

**August Willberger**, Op. 132. Messe zu Ehren des heil. Antonius von Padua (ohne *Credo*) für zweistimmigen Männerchor<sup>2)</sup> mit Orgelbegleitung, leicht ausführbar (Umfang *B—es*). Der bewährte Komponist teilt in einem Vorwort mit, daß sein Op. 118 für 3 Männerstimmen deshalb so großen Anklang gefunden habe, weil jüngere, noch nicht ausgebildete Stimmen dasselbe beherrschen können. Der daran geknüpften Bitte, eine ähnliche zweistimmige Messe zu schreiben, sei er gerne nachgekommen. Referent glaubt, daß Tausende von jungen Sängern für diese Gabe danken werden, zumal schon wenige Stimmen eine gute Wirkung erzielen können, wenn der Organist die Farben gut zu mischen versteht. *Credo* kann choraliter gesungen werden.

Sechs *Veni creator Spiritus* für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung von **Martin Ziegelmeier**.<sup>3)</sup> Die sechs Nummern bringen nur in Nr. 1 sämtliche Strophen des Hymnus mit Ausnahme der fünften. In den Nummern 2—6 ist nur die 1., 4. und 7. wiedergegeben. Eine angenehme, liedmäßige Melodie ist die Führerin der übrigen drei Stimmen. Der Autor wollte sichtbar recht leicht schreiben, und hat nur einige Male in den Farbentopf der Chromatik eingetunkt, wenn nicht etwa der betreffende Sänger einen Klecks daraus macht.

— Die vier *Libera* für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung<sup>4)</sup> entsprechen sicher den Bedürfnissen vieler Landchöre, sind würdig und bringen in durchaus lobenswerter Weise den vollständigen liturgischen Text. Die Orgelbegleitung ist sehr diskret und stützt nur die Singstimmen.

F. X. H.

## Stimmen der Presse zur 19. Generalversammlung.

(Schluß der Berichte in der „Donauzeitung“ aus *Musica sacra* Nr. 9/10, Seite 114.)

Am 3. August. Inzwischen hatte sich der Himmel, der schon während des ganzen Tages ein recht veränderliches, zum Teil sogar recht griesgrümliges Gesicht gezeigt hatte, nichts weniger als aufgeklärt und es hatte fast den Anschein, als ob die Höhenbeleuchtung und das Feuerwerk buchstäblich zu Wasser werden würden. Dabei war die Temperatur auch ziemlich erheblich abgekühlt. Trotz dieser etwas zweifelhaften Ansichten begannen lange vor 7 Uhr schon — der Anfang des Konzertes am Rathausplatz war erst auf 8 Uhr festgesetzt — eine wahre Völkerwanderung nach dem Hauptfestplatz, der nach nicht allzu langer Zeit ebenso überfüllt war, wie die rechts und links an der Donau gelegenen Lokale und Wirtschaftsgärten. Nach Tausenden zählten jene, die am Holzgarten entlang ihr „Standquartier“ aufgeschlagen hatten und dort ausbarnten, bis die letzte Rakete verpufft war, teilweise sogar noch bedeutend länger, um dem Leben und Treiben, dem Menschengewoge am Rathausplatz von der Ferne zuzusehen und den über den Fluß hinüberklingenden Tönen des Konzertes, bei welchem unsere Sechzehnerkapelle unter Meister Pöls Leitung wieder Treffliches bot, zu lauschen. Insbesondere brachten auch die Abendzüge aus Österreich noch eine stattliche Schar von Festgästen.

Nach Einbruch der Dunkelheit verkündeten Kanonenschläge den Beginn des Feuerwerkes. Die Lichter erloschen und Rakete auf Rakete fuhr ziehend zum Himmel, Hunderte von Kugeln, Steruen, Fröschen und Schwärmeru austretend. Sogar das Wasser schien zu leben. Zischende Flammen, dann zuckende Sterne sprühten auf, grelle Lichter werfend, um mit Knall in die Tiefe zu sinken. Allmählich zeichneten sich die Silhouetten der Feste Oberhaus im roten Lichte vom Horizonte ab, ebenso Niederhaus, Nonnengut und die angrenzenden Besitzungen. Eine kleine Flotte von glänzend illuminierten Fahrzeugen zog langsam donauabwärts, voran ein großes Schiff mit Sängern — da ertönte ein scharfer Pfiff — ein Dampfer der O.-U. D.-D.-S.-G. störte das farbenfrohe Bild. Ohne Anmeldung durchquerte er mit 3 beladenen Anhängerschiffen die Front des Schiffskorsos. 62 Schiffe beteiligten sich an dem farbenprächtigen Lampionkorso.

<sup>1)</sup> Preismesse, für Sopran und Alt (obligat), Tenor und Baß (ad lib.) mit Begleitung der Orgel. Fr. Pastet. 1909. Gesangspartitur und Orgelstimmen 1 M 40 S, 4 Singstimmen à 15 S, Gesang- und Orchesterpartitur 2 M, Orchesterstimmen 2 M.

<sup>2)</sup> Düsseldorf, L. Schwann. 1909. Partitur 1 M 50 S, 2 Stimmen à 15 S.

<sup>3)</sup> Op. 1. Regensburg, Fritz Gleichauf. 1909. Partitur 1 M, 4 Stimmen à 20 S. An Stichehlern, besonders falschen Trennungen ist kein Mangel. Besonders störend ist in 2—6 (4. Strophe) der Partitur *ascende* (statt *accende*). In den Stimmen ist der Text richtig.

<sup>4)</sup> Op. 2. Ebenda. 1909. Partitur 1 M 50 S, 4 Stimmen à 20 S.

Ein nicht enden wollender Beifall belohnte den Arrangeur des pyrotechnischen Schauspiels, Herrn Buchhalter Engert, der sein bestes gezeigt hatte. Seine Hand leitete die vielen Abteilungen zu einem Ganzen zusammen, das vollen Eindruck auf Festgäste wie Fremde machte.

Außerst effektiv präsentierte sich auch das Lichtarrangement auf dem Festplatze selbst; die vielen Hunderte von elektrischen Glühkörpern, welche aus Girlanden und Baumkronen hervorblitzten — die elektrische Installation lag in den bewährten Händen des Herrn Pauli — boten ein reizvolles Bild, so daß der Gesamteindruck auf Fremde wie Einheimische ein harmonischer war. Das konnte man aus zahllosen Gesprächen hören. Bald nach Schluß des Feuerwerkes setzte ein leichter Sprühregen ein und vertrieb einen Teil der Schaulustigen vom Festplatze — die Wetterfesteren harrten aus bis zum Schlusse des Konzertes; bis dahin hatte sich auch der Regen wieder gelegt. Mit dem gestrigen Abend hat die Stadt Passau wieder Ehre eingelegt bei den zahlreichen Gästen aus nah und fern.

(Zusammenfassung des Urteils der „Donanzeitung“ über die musikalischen Aufführungen am 3. und 4. August.)

Der Passaner Domchor verfügt — das ist bekannt, und der Generalpräses hat das in seiner Begrüßungsrede am Montag abend speziell konstatiert — über glänzende Chorverhältnisse, wie sie vielleicht keine zweite Kathedrale mehr anzuweisen vermag. Nämlich zunächst über eine Riesensorgel — nebenbei bemerkt, eine tüchtige Schöpfung des heimischen Hoforgelbauemeisters Hechenberger in Passau — die mit ihrem äußeren Gepränge alle inneren Vorzüge vereinigt und neben einem imposanten Pleno eine nnerschöpfliche Answahl von Solostimmen und Farbenmischungen bietet. Dann über einen Chor, der durch seine idealen Raumverhältnisse einer Riesensängerschar unter günstigster Aufstellung Platz gewährt, und endlich über einen durch die Mitwirkung sämtlicher Seminaristen numerisch wie technisch hervorragenden Gesangsapparat, der die Mitwirkung von Frauenstimmen entbehrlieh macht und durch den Glanz jugendlicher Knabenstimmen, wie durch die Kraft voll entwickelter Männerstimmen in gleicher Weise sich auszeichnet.

Leider steht diesen Vorzügen eine ganz unfruchtbare Akustik gegenüber, welche die Wirkung nach allen Richtungen abschwächt, so daß der Uneingeweihte keine Ahnung erhält von den aufgewandten Mitteln, so daß sich niemals ein Effekt erzielen läßt, wie er anderswo mit viel weniger Aufwand mühelos erreicht wird. Nie wird man im Passauer Dom den unbeschreiblichen Reiz empfinden, den z. B. in der Regensburger Kathedrale ein ätherisch verklingendes, langsam nach allen Seiten wiederhallendes Soloquartett gewährt. Stets wird Jede Schwäche der Intonation, jeder stimmliche Mangel, der durch eine gute Akustik sonst tadellos abgeschliffen wird, jede dynamische Schwäche in völliger Nacktheit zutage treten, wenn nicht verschärft werden, da die ausgleichende und idealisierende Vermittelung einer glücklichen Akustik fehlt. Um so mehr muß im folgenden Berichte alles Lob unterstrichen, aller Tadel eingeschränkt werden, zu dem eine objektive Kritik etwa Anlaß hat.

Schlag auf Schlag folgen sich nach alter Erfahrung die Veranstaltungen bei unseren Vereinsversammlungen und wer alles ordnungsgemäß mitmachen will, der muß sich ordentlich auf den Füßen halten. Kaum hatten wir uns heute früh überzeugt, daß der Himmel noch immer sein trübes Gesicht aufgesetzt hatte, da riefen uns schon die ehernen Stimmen des majestätischen Domgeläutes zu dem auf 7 Uhr angesetzten Frühamte, bei welchem der Domchor eine Schar junger, frischer Mädchenstimmen zu Gaste geladen hatte, um an der Hand der skunckellos einfachen, choralartig, aber rein syllabisch angelegten *Missa S. Francisci* von J. B. Tresch zu zeigen, was sich mit so geringen Mitteln erreichen läßt. Welch ein Abstand zwischen dieser anspruchlosen einstimmigen Messe und den glanzvollen Darbietungen des so wohlgeschulten Domchores! Und doch wird gar mancher Chorregent, der sich an den so hohe Anforderungen stellenden Produktionen des Domchores sein geheimes Grausen gebolt hatte, erleichtert aufgesatmet haben, als er diese fröhliche Kinderschar sah und ihre frischen Stimmen hörte, unter denen freilich sich mitunter neben den rasch voranhüpfenden „Leithammeln“ auch nach alter Erfahrung einige „Schlepper“ und zur Tiefe neigende Stimmungsverderber breit machen. Im übrigen aber klangen die sämtlichen Gesänge inklusive der vereinfachten Choralgesänge herzerfreuend frisch und fordert der schöne Erfolg förmlich zur Nachahmung heraus, namentlich da, wo ein wohlgeschultes Stimmenmaterial fehlt und man direkt auf die Mithilfe einer solch kleinen Schar angewiesen ist.

Am 3. August. Um 9 Uhr betrat unter den feierlich ernstesten und würdevollen Klängen des sechsstimmigen *Ecce sacerdos* von Constanzo Porta der Hochwürd. Herr Bischof Dr. Sigmund Felix Freiherr von Ow-Feldorf den heiligen Dom und der Chor rüstete sich mit Mut und Fener zur Glanzleistung des Tages und wohl auch des ganzen Festes, zur Anführung der *Missa Tu es Petrus* von Palestrina, eines Werkes von klassischer Schönheit und idealem Ebenmaß, voll Wohlklang und Fener, bei dessen Vortrag die sechs Stimmen, voran die beiden Soprane, in edlem Wettstreite um die Palme rangen. — Bei dieser Teilung der Stimmen gelang es auch dem bisher etwas in den Hintergrund getretenen Alt, sich zur vollen Geltung zu entwickeln, während der eine der beiden Soprane mit etwas dunklerem Kolorit gegen seinen in hellem Metallglanze strahlenden Partner merklich zurücktrat. In stets brillanter Verfassung zeigte sich der Baß, stets sowohl bei vierstimmiger als auch mehrstimmiger Besetzung merklich hervortretend und dem Stimmgefüge ein solides Fundament bietend; der Tenor trat an Kraft etwas in den Hintergrund, bot aber viel Glanz und löste die in der Messe gebotene, nicht unschwierige Aufgabe mit schönem Erfolge. Ich glaube im allgemeinen die sechsstimmige Besetzung für ausgeglichener halten zu dürfen, als die vierstimmige, bei welcher Sopran und Baß eine prädominierende Position erhalten. Das sind Dinge, die eben nur bei ungnü-

stigen akustischen Verhältnissen in Erscheinung treten und im übrigen die Qualität der glanzvollen Vorführungen des hentigen Vormittags keineswegs beeinträchtigen. Denn wenn hier auch eine kleine Unvollkommenheit in der Stimmenausgleichung zu konstatieren war, der Vortrag war dermaßen brillant, daß man unmittelbar davon hingerissen werden mußte.

Der Dirigent, der in allem ein volles Erfassen der klassischen Maßkomposition wie der interessanten Einlagen bewies, und den Riesenchor mit Souveränität zu beherrschen verstand, zeigte durchwegs eine Sicherheit der Auffassung, die ihn nie verließ und in jedem Momente das Richtige treffen ließ, und namentlich in der Wahl des Tempos, in der Steigerung und Ritardierung in so hellem Lichte erstrahlte, daß man vom ersten bis zum letzten Takte vollen und ungeteilten Beifall zollen mußte.

Und der Chor? Ich weiß nicht, ob derselbe stets mit solcher Hingebung und Vollendung zu singen versteht — dann hätte sein Ruf ihn längst ebenbürtig an die Seite des weltberühmten Regensburger Chores stellen müssen — oder ob es sich um Paradeleistungen handelt. Eines ist sicher: Der Chor zeigt eine glänzende Schulung, er verfügt über ein reizendes *Piano* wie über ein hinreißendes *For*, das der Dirigent neben allen Zwischenschattierungen zur rechten Zeit hervorzuholen weiß, er hängt mit aller Hingebung am Stabe des Dirigenten, und er hat sich heute in vollem Erfassen eines palestrinatischen Geistes, der den Passauer Domchor seit dem Beginn der Reform nicht verlassen hat, in eine helle Begeisterung hineingesungen, die wir von Stufe zu Stufe wachsen sahen. Zeigten anfangs Oberstimmen, namentlich die Soprane eine Müdigkeit, so schwand dieselbe mehr und mehr, die anfängliche Befangenheit zerschmolz allmählich vor dem Jubel der Begeisterung, der die stimmbegabten, wohlgeschulten Kleinen voll erfaßte, bis die herrliche Messe in dem ergreifenden *Fortissimo* des *Dona nobis* verklungen war.

Im Mittererschenden Graduale erklang zum erstenmal sieghaft das hohe *g* der Soprane: im Stehleschen Offertorium folgte der Chor bis ins Kleinste den Intentionen des Komponisten, der in seiner Weise den ergreifenden Text dramatisch zu illustrieren verstanden hat.

Das Programm des hentigen Nachmittags bot in vorzüglicher Auswahl und wirkungsvoller Zusammenstellung kurze Kompositionen alter und moderner Meister, die nach jeder Richtung, namentlich der Art und Weise, wie sie vollendet vorgetragen wurden, als Glanznummern bezeichnet werden können. Es ist stannenswert, mit welcher Sicherheit sich der Chor sofort in jeden Text hineinzuheben verstand. Ich mußte direkt an die bekannten Verwandlungskünstler denken, die im Handumdrehen eine andere Miene anzusetzen und andere Physiognomien anzunehmen verstehen. Die Texte, sie waren von einer inneren Verschiedenheit, die oft diametrale Gegensätze aufwies; im allgemeinen herrschte das erste Moment vor und die tiefergreifende Stimmung der Fastenzeit und Charwoche kam mit klassischen Nummern von Orlando, Eit, Ebner, Witt, Palestrina und Asola in vollem Erfassen zu vollkommenem Ausdruck; daneben leuchteten das *Ecc concipies* von Handl, das *Salve Regina* von Pet. Griesbacher als prächtig illustrierte marianische Texte in helleren Farben, der Engelsang *Gloria in excelsis* mit dem ebenso einfachen als hinreißenden *Alleluja* weckte weihnachtliche Stimmung und der Chor, offenbar angefeuert von dem Erfolg der vorausgegangenen Vorführungen, insbesondere der vormittägigen Festmesse, sang sich immer mehr in Begeisterung, so daß der Glanz der Leistungen von Stufe zu Stufe zunahm, und ich konnte, als die letzte Nummer, das *Benedicta sit sancta Trinitas* mit dem herrlichen *Alleluja* in sieghaftem *Fortissimo* verklungen war, auf allen Mienen neben der Begeisterung das Bedauern lesen, daß die nach jeder Richtung interessante Vorführung zu Ende war. Das ist das höchste Lob, das wir dem Programm wie den Leistungen des Chores spenden können.

Am 4. August. Das vierstimmige Requiem für Männerchor von Deschermeier, womit der Chor der Alumen unter persönlicher Leitung des Hochwürdig. Herrn Domkapellmeisters Bachstefel heute den Reigen der musikalischen Vorführungen eröffnete, ist eine schlichtere, größtenteils homophone Komposition mit geringen thematischen Ansätzen, ein Werk, das keinerlei Schwierigkeiten, aber einem strebsamen Chore Gelegenheit zu würdigem, andächtigem Vortrage ohne besondere Vorbereitung und Probe bietet. Die Komposition wurde recht wacker gesungen und gewährte in ihrem dämpfersten Kolorit eine Abwechslung, in dem alle Sparten kirchlicher Komposition umfassenden Programm.

Das am 9. Uhr angesetzte Pontifikalamt ist insoferne von prinzipieller Bedeutung, als zum erstenmal auf einer Generalversammlung des Cäcilienvereins das große Orchester zugelassen wurde, nicht als ob dasselbe *ex officio* ausgeschlossen wäre, sondern weil eben der Passauer Domchor seit Jahren mit Erfolg diesen Stil betätigt und auch heute in der Vereinigung seines riesigen Gesangschores mit einem ebenbürtigen Militärorchester ein Ensemble schuf, wie es schöner kaum gedacht werden kann. Die zu dieser musikalischen Verbrüderung ausersehene Festmesse ist die *Missa festiva in hon. S. Josephi* für Soli, 4-, 6- und 8stimmigen Chor mit Orchesterbegleitung von dem Schöpfer diverser bekannt und beliebt gewordener Orchestermissen, dem Wiener Hofkapellmeister an der Stephanskirche A. Weirich. Referent ist dieser Maßkomposition schon an anderer Stelle begegnet und hat heute sein damals gefälltes Urteil vollauf bestätigt gefunden. Ein ziemlich zahmer, größtenteils homophoner, mit Ausnahme des glänzenden *Osanna* und des Anfangsmotivs im *Agnus* auf kontrapunktische Zutaten fast völlig verzichtender, nur zaghaft modulierender und in bezug auf Chromatik wenig ausgreifender Vokalsatz, der dem altklassischen Stil viel näher steht, als man von einer Instrumentalmesse vermuten sollte, umrahmt von einem reichen, doch nicht erdrückenden Instrumentalsatz.

Das ist die Signatur dieser Messe, die ganz gut auch von mittleren und kleineren Chören aufgeführt werden könnte, wenn der Autor nicht zu dem fatalen Mittel der Stimmteilung bis zur Achtstimmigkeit gegriffen hätte. Wie es kommt, daß der Komponist bei den beschränkten chromatischen und kontrapunktischen Mitteln trotzdem in längeren Sätzen, wie im *Credo*, keine Langweile aufkommen läßt, das liegt in einem gewissen Geschicke, mit dem er zwischen Instrumental- und Vokalsatz, Ober- und Unterstimmen, Chor und Unisono, *Piano* und *Forle* stets zur rechten Zeit zu wechseln weiß. Und der Chor verstand es, trotz der vorausgehenden Anstrengung nur wenig Ermüdung zeigend, in prächtigem Ensemble mit dem vorzüglichen Orchester unter Domkapellmeister Buchstefels erst hier in vollem Lichte erstrahlender Leitung, den Intentionen des anwesenden Komponisten vollan gerecht zu werden.

Manche glauben eine gewisse Indiskretion des Orchesters, speziell der Pauken, an einigen Glanzstellen, so im Anfang des *Credo*, im *Dona nobis* etc. sowie eine gewisse Hast und Übertreibung im Tempo, speziell im Adagiosatze des *Benedictus* tadeln zu müssen. Das mögen Chorregenten und Sänger sein, die über glänzende Akustik verfügen; der Passauer Dom aber verträgt kein so langsame Tempo, mit dem man etwa in dem für Kirchenmusik ideal veranlagten Regensburger Dom in der Charwoche die bekannten Soloquartette mit ihrem unbeschreiblichen Reize verklungen lassen kann. Und damit komme ich auf einen fühlbaren Mangel im Passauer Programm, einen Mangel, den wir sicher auch auf Rechnung der akustischen Verhältnisse zu setzen haben. Wir haben nämlich die drei Tage hindurch kein einziges Solo, kein Soloquartett, keinen Halbchor gehört. Die Tempel aber finde ich etwa mit Annahme des *Ave verum*, *Bonum est*, des *Benedictus* der Weirich-Messe und des *Agnus Dei* der Griesbacherischen Litanei durchwegs gerechtfertigt. Das Graduale von Mitterer und das bekannte vielgesungene Offertorium *Inveni David* von Haller stachen in ihrer Art von den übrigen Meßteilen etwas ab, aber sicher nicht zu ihrem Nachteile.

Die Schlußproduktion am Nachmittag des 4. August brachte neben dem einfachen, gefälligen und kirchlich würdigen eucharistischen Responsorium *Adoremus* von J. Meurer die im Wittschen Lapidarstile geschriebene Laurentianische Litanei von Griesbacher (Op. 102, nicht 82), von welcher Dr. Haberl in der *Musica sacra* sagt, daß sie unter den existierenden Litaneien in erster Reihe rangiert. Der so ungemein fruchtbare, in allen Stilarten gewiegte Autor versteht es, den diffizilen Litaneientext mit seinen oftmaligen Wiederholungen mit ganz wenig Ruhepunkten in großzügigem Aufbau und steter Steigerung bis zu einem Höhepunkte zu führen, der bei *Regina Angelorum* in letztem Anstürme unter gleichzeitigem Aufwand packender harmonischer und kontrapunktischer Mittel bis zu hinreißender Wirkung sich entfaltet und in der glänzenden Schlußinvokation *Regina Sacratissimi Rosarii* gipfelt, worauf sich die Stimmen in schönem Flusse zur Ruhe senken zu dem innig fliehenden *Agnus*, mit dem die Litanei würdig abschließt.

Das schöne Werk hat bei dem begeisterten Vortrag mächtigen Eindruck gemacht und ich habe es in meine eigenen Ohren gehört, als ein begeisterter Zuhörer dem von Vortrage entzückten Komponisten ins Ohr flüsterte: „Sie haben den Vogel abgeschossen.“

Aber noch harrete des nuermüdligen Chores eine letzte Riesenaufgabe, die Wiedergabe des Filkeschen *Te Deum* mit vollem Orchester. Die Erwartungen waren anfs höchste gespannt und Filkes zahlreiche Anhänger hofften auf einen Sieg moderner Instrumentalmusik. Aber wie es oft geht, daß ein vielbewundertes Gemälde plötzlich an seinem Reize einbüßt, sobald es an der Seite ebenbürtiger Kunstwerke in einer Galerie hängt, so erging es hier in dieser Generalausstellung kirchenmusikalischer Tongemälde. Referent bekennt sich als begeisterter Anhänger moderner Chromatik und will derselben auch in der Kirchenmusik gar keine Schranken gesetzt wissen, als die allgemeinen, vom ästhetischen Standpunkte ans gebotenen.

Und doch war er von Filkes *Te Deum* enttäuscht. Auch die Vertreter der Hypermoderne huldigen immer noch einem gewissen Tonalitätsprinzip, selbst wenn sie auf dem alleräußersten Standpunkte der Verwertung aller tonalen Vorzeichen stehen. Zuerst will man sich doch in einer Tonart etwas heimisch fühlen, bevor man sie wieder verläßt. Wenn ich einem Kreise von Zuschauern irgend ein Künstleralbum vorführen will, so sollte ich doch ein Bild solange den Blicken exponieren, bis ich auf allen Mienen das Verständnis lese und den Wunsch: „So, jetzt wenden Sie um.“ Wenn ich aber in eiliger Hast Blatt auf Blatt umwende, ob das Publikum nun etwas sieht oder nicht, so wird keiner befriedigt nach Hause gehen. Und wenn ich, um das Gleichnis ins Musikalische zu übertragen, bevor ich eine Tonart noch so recht angefaßt habe, schon wieder mit einer anderen geplagt bin, zu deren Erfassung mir ebensowenig Zeit gelassen wird, und wenn dieser sinnverwirrende Wechsel 200 Takte lang von ersten bis zum letzten Takte fortgesetzt wie ein Schwarm Hornisse uns nmfriert, so sind wir zuletzt aufgeregt, aber nicht befriedigt.

Filkes *Te Deum* ist zu unruhig. In schillernden Farben ziehen kaleidoskopartig rauschende Akkorde an uns vorüber ohne Ruhepunkt, und meist auch ohne Zusammenhang mosaikartig aneinandergeschachtelt, ohne einheitliche Verbindung und großzügigen Aufbau, ohne tieferes Erfassen erfordert hätte, als die auch hier instrumental behandelten Singstimmen mit der nmotivierten Wiederholung des einzigen Wortes *redemisti* es zuwege brachten. Das Chroma darf nie Selbstzweck sein — sonst haben wir es, wie in einem modernen Gemälde, mit einem ausgeschütteten Farbenkasten zu tun, wofür dem normalen Menschen das Verständnis fehlt — es muß immer nur Mittel zum Zweck bleiben. Das ist das Prinzip, das in der vorliegenden Komposition verlegt ist zum Schaden derselben. Im übrigen wissen wir des Komponisten vorzügliche Instrumentationskunst bestens zu würdigen und die Wiedergabe dieser und der letzten Programmnummer, eines

äußerst gefälligen, glänzenden instrumentierten *Tantum ergo* von V. Goller gestaltete sich durch edlen Wettstreit zwischen Stimmen und Orchester zu einem Triumph des Domchores, der, hätten wir uns nicht in den heiligsten Räumen eines Gotteshauses befunden, sicher im Hinblick auf die Gesamtleistungen der drei Festtage allgemeinen, donnernden Applaus ausgelöst hätte.

*Summa summarum:* Ich habe noch nie eine Generalversammlung mitgemacht, die eine so allgemeine Befriedigung hätte, wie die diesjährige in Passau, und dazu haben sicher nicht nur die äußeren Reize der Prachtstadt, die gute Aufnahme und Verpflegung all der aus weiter Ferne herbeigekommenen Gäste, die wohlgeklungene, unvergängliche, mit südlichen Reizen ausstattete venetianische Nacht und das brillante Feuerwerk beigetragen, sondern auch die imposanten Leistungen des Domchores, die ein Ruhmesblatt bedeuten in der Musikgeschichte der Bischöflichen Residenzstadt Passau.

Am letzten Tage der Generalversammlung wurde früh 7 Uhr durch den Hochwürd. Herrn Generalpräses, Prälat Haberl-Regensburg, ein *Requiem* für die verstorbenen Mitglieder des Vereines im hohen Dome abgehalten, während um 9 Uhr Sr. Gnaden der Hochwürd. Herr Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherr von Ow-Felldorf ein feierliches Pontifikalamt zelebrierte. Anschließend hieran folgte im großen Kgl. Redoutensaal die zweite geschlossene Mitgliederversammlung, die sich eines ausgezeichneten Besuches zu erfreuen hatte.

Hochwürd. Herr Generalpräses Haberl eröffnete gegen 11 Uhr die Versammlung und machte aufmerksam, daß der Hauptgegenstand der hentigen Tagesordnung die Vornahme der Wahl des Vereinspräsidiums sei. Als Wahlkommissär wurde hierauf einstimmig Hochwürd. Herr Professor Dr. Müller-Paderborn gewählt, als Zengen der Wahlprüfung die Hochwürd. Herren Diözesanpräses Gruber-Meran und Chorregent Kuhn-Frauenfeld (Schweiz).

Während der Zeit der Wahlprüfung erstattete Hochwürd. Herr Domkapellmeister Dr. Widmann-Eichstätt einen mit größtem Interesse entgegengekommenen Vortrag über „Phrasierung“, und zwar nicht über Phrasierung in der ganzen Musik, sondern nur für den Teil der klassischen Polyphonie, indem er die einzelnen Grundregeln der Phrasierung eingehend erläuterte.

Nach dem hierauf bekanntgegebenen Wahlprotokoll wurden 23 Kandidatenlisten der Diözesanpräses abgegeben. Gewählt wurde als Generalpräses nach einstimmigem Vorschlag aus diesen Kandidatenlisten (durch die gegenwärtigen und stimmberechtigten Vereinsmitglieder) per Stimmzettel mit 102 von 106 abgegebenen Stimmen der seitherige Generalpräses Hochwürd. Herr Prälat Haberl-Regensburg. Unter fast endlosem Bravo erklärte der Gewählte tieferfürt, die Wiederwahl „in Gottes Namen“ annehmen zu wollen. Per Akklamation wurden sodann gewählt als 1. Vizepräses Hochwürd. Herr Professor Dr. Müller-Paderborn, als 2. Vizepräses Hochwürd. Herr Propst Mittlerer-Brixen. Beide erklärten sich zur Annahme der Wahl bereit.

Die Versammlung beschloß sodann einstimmig, anläßlich des heutigen 6. Jahrestages der Wahl des Papstes Pius X. eine Depesche an den Heiligen Vater abzuschicken, in der ihm fortdauernder Gehorsam und stete Liebe der Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereines gelobt werden soll.

Ein weiter in Aussicht gestellter Vortrag, der wegen vorgerückter Zeit nicht mehr gehalten werden konnte, soll später im Vereinsorgan veröffentlicht werden.

Mit dem Hinweis auf die heute nachmittags nach der für 3 Uhr anberaumten kirchenmusikalischen Schlußfeier stattfindende öffentliche Schlußversammlung im Kgl. Redoutensaal und mit der Bitte, zu dieser letzten Versammlung noch recht zahlreich zu erscheinen, weil auch der Hochwürd. Herr Bischof Dr. Sigismund Felix Freiherr von Ow dieselbe noch mit seinem gütigen Besuche beehren wird, erklärte der Hochwürd. Herr Generalpräses die Versammlung kurz nach 1/2 1 Uhr für beendet.

Nach der vom Hochwürd. Herrn Bischof Dr. Sigismund Freiherr von Ow-Felldorf heute nachmittags 3 Uhr in der hohen Domkirche abgehaltenen Schlußandacht vor ausgesetztem Allerheiligsten, verbunden mit kirchenmusikalischen Aufführungen, vereinigten sich die Mitglieder des Allgemeinen Cäcilienvereines und die sonstigen Freunde desselben zur öffentlichen Schlußversammlung im Kgl. Redoutensaal. Auch dieser Versammlung wohnte Sr. Bischöf. Gnaden bei.

Mit tieferfürtter, zuweilen tränenerstickter Stimme bemerkte der Hochwürd. Herr Generalpräses Prälat Haberl in seiner die Versammlung eröffnenden Ansprache, daß für ihn jetzt das Schwerste gekommen sei, der Abschied. 50 Jahre seien es nun, daß er nicht mehr nach Passau gekommen sei, und dieser Gedanke habe ihn während der letzten Tage gar viel beschäftigt. Den aufrichtigsten herzinnigsten Dank zollte Redner sodann vor allem dem Hochwürd. Herrn Bischof, der schon in Regensburg ein sehr bewährter Freund und Berater des Herrn Generalpräses war, hier habe sich der Hochwürd. Herr noch mehr des Vereinsvorsitzenden angenommen. Herzlichster Dank dem Bischofe für das Wohlwollen, das er dem Cäcilienverein entgegenbrachte, namentlich während der letzten Tage. Ihm also den besten Dank, ein aufrichtiges „Vergelt's Gott!“ (Lebhafte Zustimmung!) Nicht minderen Dank auch dem hiesigen Lokalkomitee, dem Hochwürd. Herrn Dompropst Dr. Röhm und hauptsächlich dem Hochwürd. Herrn Domkapitular und Geistl. Rat Rosenlehner, der all seine Kräfte zum guten Gelingen des Ganzen eingesetzt habe. Gleichen Dank zollte Redner wiederholt dem Leiter der musikalischen Veranstaltungen der diesjährigen Generalversammlung, Hochwürd. Herrn Geistl. Rat und Domkapellmeister Klemens Bachstefel, der seine Sache wirklich ausgezeichnet gemacht habe, der unentwegt an die schwierigsten Sachen heran-

getreten sei. Dank auch seinen Sängern. „Die besten Kräfte in der ganzen katholischen Welt für einen Kirchenchor sind in Passau!“ Das sei namentlich auch dem hochseligen Herrn Bischof Heinrich zu danken. Weiteren Dank dem Hochwürdig. Domkapitel für die so eifrige Anteilnahme besonders an allen kirchlichen Veranstaltungen der letzten Tage. Mit besonderer Freude dankte der Herr Generalpräses dann noch Herrn Bürgermeister Hofrat Muggenthaler sowie der ganzen Einwohnerchaft Passaus für den so liebenswürdigen Empfang, für die Bereitstellung der Quartiere, für die Beflaggung der Häuser und nicht zuletzt für den geradezu bezaubernd schönen Beleuchtungsabend am vergangenen Dienstag. Aufrichtigsten Dank all denen, die gerade zur Veranstaltung dieses wunderbaren Effektes beigetragen und die bei der Durchführung desselben mitgewirkt haben, die Privatpersonen usw.

Anschließend hieran äußerte sich der Hochwürdig. Herr Prälat Haberl noch in kurzen Worten über das musikalische Programm der letzten Tage, wobei er nochmals dem Hochwürdig. Herrn Domkapellmeister Geistl. Rat Bachstefel, für die Durchführung dieses so vielseitigen und umfangreichen Programms dankte. Dabei richtete Redner an alle Chorregenten die Mahnung, stets eifrig und mit heiligem Ernste ihre Pflicht zu tun. Ihr Prinzip hinsichtlich der kirchenmusikalischen Aufführungen sei: „Würdig, aufmerksam und andächtig.“ Das übe dann sicher auch seine Wirkung auf die Sänger aus. Sehr begrüßenswert sei es auch gewesen, daß der Domchor das ganze Programm allein übernommen habe; dadurch sei ein gewisser Konkurrenzkampf, wie er vielleicht schon da und dort zutage getreten sei, ausgeschaltet geblieben. Die Durchführung des Programms sei ideal schön gewesen.

Ob innerhalb 5 Jahren eine Generalversammlung werde sein können, ist noch nicht bestimmt. Jedenfalls werde Redner sich Mühe geben, die nächste Generalversammlung, wenn möglich, schon in 2 Jahren in Norddeutschland abzuhalten.

Mit dem Wunsche, daß alle Mitglieder des Vereins treu seinen Bestrebungen und treu der heil. Cäcilia bleiben möchten, daß sie die guten Eindrücke dieser Generalversammlung bewahren und für sich im einzelnen Wirkungskreise durch Wort, Gesang und Tat, sowie auch durch Gebet und durch Sammeln der Leute in den verschiedenen Gemeinden zum Gesangsunterrichte weiter verfolgen möchten, rief der Hochwürdig. Herr Generalpräses allen Versammlungsteilnehmern ein herzliches „Behüt Sie Gott!“ entgegen.

Hochwürdig. Herr Professor Dr. Müller-Paderborn als erster Vizepräses brachte unter begeisterter Zustimmung der Versammlung dem Hochwürdig. Herrn Generalpräses Prälat Haberl den herzlichsten Dank entgegen für die umsichtige Leitung der Generalversammlung und für seine viele aufgewendete Mühe. Der Verein sei hocheifrig, Prälat Haberl wieder an seiner Spitze zu sehen. Ehe die diesjährige Generalversammlung auseinandergehe, sei dem Wunsche Ausdruck gegeben, daß man sich zur nächsten Versammlung mit dem bisherigen Generalpräses in Norddeutschland treffe und zwar „In alter Liebe und Treue!“

Zum Schlusse beehrte auch der Hochwürdig. Herr Bischof die Versammlung mit einigen zu Herzen gehenden Abschiedsworten. Er empfinde über die innigste Freude über die letzten schönen Tage in Passau, und wenn so vielen gedankt worden ist, so wolle er noch danken allen denen, die zu dieser Versammlung hierhergekommen sind, der Vorstandschaft des Allgemeinen Cäcilienvereins dafür, daß sie Passau zum Orte der heurigen Tagung gewählt hat. Se. Bischöf. Gnaden dankte für all das Gute und Schöne, für all die Anregung und Förderung, die aus der Generalversammlung für die Teilnehmer an derselben hervorgegangen ist. Mögen diese Tage insbesondere auch für die Diözese Passau nicht fruchtlos vorübergegangen sein, möge das Bistum Passau vor allem stets voranschreiten in der Pflege der heiligen Musik und der heiligen Liturgie. Allen Versammlungsteilnehmern wünscht der Hochwürdig. Herr „fröhliche Heimkehr“ mit dem weiteren Wunsche, daß sie wieder einmal nach Passau kommen möchten, es sei das uns Passauern immer eine große Freude. Möge auch Generalpräses Haberl noch recht lange an der Spitze des Allgemeinen Cäcilienvereins stehen, so daß wir ihn noch oft an seiner bisherigen Stelle begrüßen können. „Herzliches Lebewohl und so Gott will, auf Wiedersehen ein andermal!“

Mit Erteilung des Bischöf. Segens an die Versammlungsteilnehmer und dem Grusse „Gelobt sei Jesus Christus!“ wurde sodann die 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins geschlossen.

Mögen all die Erwartungen, die auf sie gesetzt worden sind, erfüllt worden sein, möge all das, was die Versammlung nach den verschiedensten Richtungen geboten hat, reiche Früchte tragen zur Ehre Gottes und der heil. Cäcilia! Mögen sich aber auch die Teilnehmer an der 19. Generalversammlung stets gerne an die wenigen hier verlebten Tage zurückerrinnern und mögen sie alle wiederkommen, wenn wieder einmal der Allgemeine Cäcilienverein in unserer schönen Dreiflüßestadt tagen sollte.“

### Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

(Schluß aus Nr. 9/10, Seite 120.)

Ein ganz ähnliches Verfahren nehmen wir auf Seite 164 und folgende seines Buches wahr. Dort handelt es sich um die Deutung der sogenannten Romanusbuchstaben. In der lückenhaft auf uns gekommenen mittelalterlichen Lehre muß uns jede genauere Erklärung höchst willkommen sein; Dom Moquereau selbst empfindet ja und betont (Nr. 69) das Unbestimmte der Audeutungen in dem



Notkerschen Briefe und dem Leipziger Kodex, die er anführt. Nichtsdestoweniger verschweigt er in dieser Sache die klassische Stelle des Aribo, aus welcher hervorgeht, daß die drei Buchstaben *c, t, m* verschiedene rhythmische Dauerwerte und zwar in der Proportion von 1:2 resp. 2:4 bezeichnen. (Man sehe die Stelle nebst Erklärung in *Musica sacra* 1908, Nr. 9/10, Seite 114 nach.)

Ist es wissenschaftlich, gerade solche Stellen unberücksichtigt zu lassen, die über die Haltbarkeit der strittigen Systeme entscheiden?

Es ist überhaupt auffallend, in welchem Grade liebgewonnene Theorien gleichsam blind machen können. Hier ein Beispiel dafür.

In seinem bedeutenden Buche „Rhythmischer Choral etc.“ behandelt Fr. Succo ausführlich das Zustandekommen des Rhythmus durch die Tätigkeit der ordnenden Qualitäts- und Quantitätsakzente (dynamischer Akzent und Dauerunterschied). Seite 23 schreibt er von der Tonmodifikation, die er im Sinne der alten Griechen, Quantitätsakzent (Dauerakzent) nennt: „Ändert der Akzent, [d. h. das, was den Ton modifiziert] die Zeitdauer der Schwingungen, verlängert er also den Ton, so nennen wir ihn den langen und quantifizierenden Akzent.“ Und Seite 152 lesen wir als Einleitung zur ganzen Abhandlung über die Quantitätsrhythmen: „Der erste Ton eines neuen Ganzen [einer neuen rhythmusbildenden Zeiteilengruppe] kann jedoch auch auf andere Weise [als durch den dynamischen Akzent] hervorgehoben werden. Es kann . . . der Ton auch verlängert und dadurch vor den andern zu demselben Ganzen gehörenden [Tönen] hervorgehoben werden. Wir erhalten so Rhythmen, welche nur auf dem Quantitätsakzent beruhen, d. h. Quantitätsrhythmen.“ Gestützt auf diesen Quantitätsakzent betrachtet Succo dann in mehr als 200 Seiten nur quantifizierende d. h. auf dem Dauerunterschied beruhende Versüße und Takte. Wer könnte da, sollte man glauben, im Zweifel sein über die Natur dieses Quantitätsakzentes, eine Natur, die übrigens schon durch den Namenbestandteil „Quantität“ (im Sinne der Silbenquantität, Silbendauer) genügend ausgedrückt ist? Und doch schreibt (Gregorian. Rundschan 1909, Nr. 2, Seite 18) P. Vivell in seinem Referat über Succo: „Hierauf geht er zum Quantitätsakzent über, der nicht in einer Verschärfung des Anfangstones der metrischen Füße, sondern im sichtbaren Aufschlagen des Fußes oder der Hand besteht.“ Allerdings läßt Succo, gestützt auf interessante Texte, die altklassischen Griechen das arische und thetische Takttreten zur klaren Aufsaßbarmachung ihrer nur auf der Quantitätsverschiedenheit beruhenden Rhythmen zu Hilfe nehmen; aber beruht denn deshalb der Quantitätsakzent nicht mehr auf der Quantität (Dauer), besteht er deshalb im sichtbaren Aufschlagen des Fußes?

Es hat beinahe den Anschein, als ob nunmehr zur Rettung des lieben Gleichmaßes der Choralnoten *à tout prix* selbst die Erwähnung der Namen und Begriffe „Dauer und Dauer-verschiedenheit“ vermieden werden soll.

Ist das hier beleuchtete oratorische Verfahren ein wissenschaftliches? Wie drollig nimmt sich da die Äußerung der „*Rassegna gregoriana*“ (1908, Seite 101) aus, welche die in „*Musica sacra*“ erscheinenden „Randglossen“ im vornherein schon als wertlos erklärt, weil dieselben sich dem Oratorismus entgegenstemmen, „der einzigen Choralwiederherstellung, welche die Wissenschaft auf ihrer Seite hat!“

Nach all diesen Konstatierungen muß man leider die an die Spitze dieses zweiten Artikelteiles gestellte Frage ebenso zweifelnd wiederholen: Ist unter so gearteten Umständen auf eine gegenseitige Verständigung zu hoffen?

Begeben wir uns auf ein rein praktisches Gebiet; besehen wir uns einige **Vortragsregeln der Oratoristen**. — Unter den Neuerungen auf diesem Gebiete fallen besonders drei auf: 1. Die erste Note bietet den rhythmischen Stützpunkt für die Gruppe; sie erhält (bei den praktischeren Oratoristen) den dynamischen Akzent. — 2. Die verlängerte Note ist als eine das Wort und die Tongruppe abschließende und trennende anzufassen. „Es darf deshalb z. B. die letzte Note einer Notengruppe vor einer neuen Silbe im selben Worte niemals gedehnt werden. Es würden dadurch die Silben auseinandergehalten, als ob sie zu verschiedenen Wörtern gehörten“. — 3. Man dehne ja nicht die Tonsilbe eines Wortes, d. h. die Note über dem Wortakzent.

Die unter 1. erwähnte Anschauung verdankt ihr Entstehen einer Verwechslung, die mit der von Dom Pothier bezüglich des Begriffs vom Rhythmus gemachten einige Ähnlichkeit hat. Dort handelte es sich eigentlich um Abgrenzung von Phrasen und Phrasenteile, hier ist die Abgrenzung von Wörtern resp. Tongruppen im Spiel.

Allerdings unterscheiden sich die Wörter und Tongruppen voneinander durch einen kleinen Impuls, den die erste Silbe und die erste Note schon dadurch natürlicherweise erhalten, daß auf die unbestimmbare Pause, die nach dem vorübergehenden Wort (Tongruppe) eingetreten ist, ein neuer Ansatz gemacht werden muß; aber dieser Impuls ist an und für sich nicht der für den Rhythmus belangreiche dynamische Akzent. Beim Wort ist trotz des Anfangsimpulses die davon betroffene erste Silbe nicht notwendigerweise die sogenannte Tonsilbe und ebensowenig ist in der Tongruppe die betreffende Note immer gerade der wichtigste und mit dem dynamischen Akzent zu belegende Ton. Die tägliche musikalische Erfahrung lehrt uns dies. Der Platz des dynamischen Akzents wird in der Melodie durch ganz andere Umstände, besonders durch die Dauerverhältnisse der Noten bedingt. Wie die erste Silbe des Wortes, kann allerdings auch die erste Note der Tongruppe den dynamischen Akzent tragen, aber wenn dies der Fall ist, so geschieht es nicht, weil sie die erste Note der Gruppe ist. Regelmäßig die erste Note einer Tongruppe als die dynamisch-rhythmisch wichtigste anzusehen, ist daher eine ganz mechanische und willkürliche Auffassung, die durch den

angenommenen Gleichwert aller Noten eingegeben wurde, ein System, bei dem eben keine genügenden innerlichen Anhaltspunkte für die Bestimmung des Platzes des dynamischen Akzents gegeben sind.

Was die unter 2. erwähnte Anschauung über die Schluß- und Trennwirkung der Dehnung betrifft, so soll nicht geleugnet werden, daß die Notenverlängerung eine solche Wirkung unter Umständen auch haben könne, aber es muß gelugnet werden, daß sie dies überall tut, wo sie vorkommt. Die altklassischen Griechen und Römer unterschieden in einem und demselben Worte genau die langen Silben von den kurzen; ihrem Empfinden nach schnitt die in der Mitte eines Wortes stehende Länge (z. B. das lange *ā* in *āriarius*) dieses Wort nicht entzwei; sie faßten die so geartete Silbenzusammensetzung mißlos als ein Wort an. Sollte gegenwärtig unser synthetisches Auffassungsvermögen in Verfall geraten sein, daß man uns nicht mehr soviel zutraut? Unsere ganze Musikpraxis, die Werke all unserer großen Komponisten, bei deren Melodien wir auf Schritt und Tritt längere Noten mitten unter kürzeren zu einer geeinten Gruppe zusammengefügt erblicken, zeigen, wie unberechtigt die oratoristische Auffassung ist.

Ebenfalls im Gegensatz zur gesamten Gesangspflege werden wir in der 3. Vorschrift gewarnt, im Choral ja nicht die Tonsilbe eines Wortes zu dehnen.

Ein mit diesen drei Regeln übereinstimmendes Verfahren wird als ungregorianisch verpönt.

Was sagt nun der Choral selbst zu derartigen Regeln? Lassen wir ihn sein praktisches Urteil abgeben zunächst über das letztgenannte Verbot, das die Dehnung der Tonsilbe betrifft.

Ich entnehme die Neumenbeispiele den Dechevrenschen Werken und bezeichne mit H das Hartkersche Antiphonar (10. Jahrhundert) mitgeteilt in des Autors „*Les vraies mélodies grégoriennes*“, mit T die Neumentafel im selben Werke Seite 99 u. folg., mit M die nenmierten Wechselgesänge zu 30 Messen im 3. Band der „*Études de science musicale*“, mit E die Beispiele aus dem 2. Band desselben Werkes.

Was die Choral Komponisten von dem Verbot der Dehnung der Tonsilbenotte hielten, zeigen unzählige Stellen, die wie die folgenden zwei Antiphonen zum *Magnificat* (in Hartkers Antiphonar) geartet sind:

I. *1 - 1 T P*  
 Sepeli - e - runt Stephanum viri timorá - - ti et  
 fe - cērunt planctum magnum su - per eum. (H, S. 13.)

II. *T P*  
 De frú - ctu ven - tris tú - i pōnam etc. (H, S. 12.)  
 der abschließenden und trennenden Wirkung der Länge? (Vergl. Regel 2).

III. *T P*  
 no - bis cuius impé - - ri - um (M, S. 211.)

IV. *T P*  
 Al - le - luja (T, Nr. 51.)

V. *T P*  
 Do - mi - - - - nus (M, S. 273.)

VI. *T P*  
 Ro - rá - - te (M, S. 203 u. 245.)  
 Jubi lá - - te


VII. *T P*  
 nó - - bis (T, Nr. 120.)

Die Note der Tonsilbe in *sepeliērunt, fecerunt, super, fructu, tui, ponam* ist mit dem Strichlein, d. h. mit dem Längezeichen versehen, also lang. Zudem ist die Tonsilbe in *timorati* durch ein Melisma von 4 Noten tatsächlich gedehnt, obwohl, sonderbar genug, oratoristischen Aussagen zufolge, eine mehrnotige Gruppe die Silbe nicht dehnen soll. Siehe ferner: *imperium, rorate, jubilate, nobis* in den nächsten Beispielen.

Und wie verhalten sich die ältesten Neumenkodizes bezüglich

Die mit einem Kreuz bezeichneten Noten sind durch das Strichlein (*Episema*) als lang angegeben, sie befinden sich aber am Ende einer Tongruppe vor einer neuen Silbe desselben Wortes. Ganz gegen die angebliche gregorianische Regel!

Die Beispiele V und VI sind zugleich Beweise gegen die erste oratoristische Regel, daß nämlich der Anfangston stets die wichtigste, akzenttragende Note der Tongruppe ist. Am klarsten ersieht man dies bei der Silbe „ra“ in „*Rorate*“: das Achtel, welches hier die Gruppe anführt, wird kein Musiker als die rhythmische Hauptnote gegenüber der langen Endnote behandeln. Dasselbe gilt von dem Achtel, mit dem die Silbe „ni“ im Beispiel V anhebt: die beiden Achtel sind aufaktig als zum folgenden Viertel führend anzufassen; dieses durch die *Virga* bezeichnete Viertel und die Halbnote am Ende der Silbe sind rhythmisch offenbar die wichtigeren. Bezüglich der Erfahrungstatsache, daß größere Dauerwerte zwischen kleineren Werten naturgemäß den Akzent an sich ziehen, siehe man Mathis Lussy „*Le rythme musical*“ (1897) Seite 34 nach.

Zur Klärung der rhythmischen Bedeutung der Anfangsnote einer Tongruppe füge ich noch einige Beispiele aus den Neumenkodizes bei. Schon das Vorkommen des Längzeichens auf der zweiten *Virga* des *Podatus* (J d. h. ) fällt hier ins Gewicht.

VIII.  (T, Nr. 22).  
alle - - - tu - ja.


Hier ist die erste Note von „le“ sicher aufaktig und zum zweiten akzentuierten Ton hinführend. Auch in den folgenden Formen des *Climacus*, *Porrectus* und *Torculus* ist der erste Ton nicht die rhythmische Hauptnote, sondern es ist dies der durch das *Epiema* verlängerte:

IX.  (E. S. 344).

X.  (T, Nr. 116).  
Je - - sus

XI.  (T, Nr. 123).  
accipe

Bezüglich des *Torculus* liest man: „Man hüte sich bei dieser Figur den Hauptnachdruck auf die zweite, statt auf die erste Note zu legen.“ Dem gegenüber prüfe man den natürlicherweise auf der zweiten Note stehenden Akzent beim *Torculus* „nobis“ im Beispiel III. Die zweite Note ist mit dem Längzeichen *t* versehen:

 ) Ganz den gleichen Fall sehen wir im folgenden Beispiel:

XII.  (T, Nr. 81).  
*Torculus* de tribu Juda

und dieser so rhythmisierte *Torculus* kommt in den Neumenkodizes sehr oft vor.

Die oratoristischen Vorschriften und Verbote insofern sie Allgemeingültigkeit beanspruchen, finden also keineswegs ihre Bestätigung im gregorianischen Gesang selbst; und wir sehen wieder einmal mehr, daß der Choral sich nicht vom gemeinsamen Gebiet der Musik absondert: er ist Musik.

Kanisis-Kolleg, Buffalo N.-Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

### Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

I. Bücher und Broschüren: Haydn-Zentenarfeier in Wien. Der glänzende Verlauf der Gedenkfeier zu Joseph Haydns 100. Todestage, welche in Verbindung mit dem dritten musikhistorischen Kongresse in Wien, Ende Mai 1909, abgehalten wurde, ist noch in allgemeiner Erinnerung. Die inhaltsreiche Festrede, welche Universitätsprofessor Dr. Guido Adler als Einleitung zur Zentenarfeier hielt, ist nunmehr als Sonderdruck aus der vorbereiteten großen Kongreßpublikation erschienen. Das gut ausgestattete Heft wird durch Artaria & Co. in Wien und Breitkopf & Härtel in Leipzig ausgegeben und ist auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen. Preis 90 S.

Praktische Winke zur Einführung der neuen Choralbücher von Otto Drinkwelder aus der Gesellschaft Jesu. Innsbruck, Eugen Sibley. Preis 1,50 30 S. In 5 Abschnitten spricht der ideale Verfasser von Seite 1—7 über die Verteilung der liturgischen Choralgesänge unter Priester und Kleriker, das Volk, den Sängchor und den Vorsänger; von Seite 8—18 über die Teilnahme der Sänger an den liturgischen Zeremonien (Kleidung, Körperhaltung, Verneigungen usw.); von Seite 19—26 von der liturgischen Kirchensprache, den Textbüchern, und der Vollständigkeit des Textes; von Seite 27—45 über Orgelspiel zum liturgischen Choralgesang. Über die Anschauungen des Autors in diesem Punkte gäbe es viel zu sagen und zu entgegnen, besonders über die Aufstellungen und Beispiele Seite 36 fgd. Da steht wohl der Autor allein! Von Seite 46—54 werden Gedanken über den liturgischen Choralgesang in der Umgebung der übrigen liturgischen Künste (Baukunst, Skulptur, Malerei, Kirchenmusik) ausgesprochen. Drinkwelder ist bekanntlich auch Herausgeber der bei Schwann in Düsseldorf erschienenen Choralnoten-Wandtafel, die im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 3410 Aufnahme gefunden hat.

Der Chorsänger. Eine leichtverständliche, kurze und vollständige Gesanglehre mit Übungen. Von J. Gabl. Graz und Wien, „Styria“. 1909. Preis 90 S. Die 59 Seiten sagen alles klar, ver-

ständig und leichtfaßlich, was zur Treffsicherheit notwendig ist. Seite 38—59 umfassen Intervallübungen.

Paul Alberdingk Thijm 1827—1904. Ein Lebensbild von Leo van Heemstede. Mit dem Bildnis Alberdingk Thijms. 8°. VIII und 244 S. Freiburg. 1909. Herdersche Verlagshandlung. 2 M 70  $\frac{3}{4}$ ; gebunden in Leinwand 2 M 40  $\frac{3}{4}$ . Das von L. van Heemstede gezeichnete Lebensbild des am 11. Februar 1904 verstorbenen Löwener Professors Paul Alberdingk Thijm ist eine mit Liebe und Sorgfalt besorgte Ausarbeitung des von der einzigen Tochter des Verewigten pietätvoll zusammengetragenen Materials. Wir lernen daraus einen Mann kennen, der sein ganzes Leben den höchsten Idealen gewidmet hat. Er war ein treuer Freund und Erzieher der akademischen Jugend; ein in den Wissenschaften und Künsten vielbewandeter Mann; ein alle Herzen gewinnender liebenswürdiger Mensch; ein katholischer Christ vom Scheitel bis zur Sohle. Das Volk für die Kunst, die zur ewigen Wahrheit und Schönheit führt, zu gewinnen und zu begeistern, war die Hauptaufgabe seines Lebens; als Vorkämpfer der flämischen Bewegung, die dem belgischen Volke seine Sprache und Literatur sichern und erhalten will, stand er in erster Reihe. Auch mit den Gelehrten und Künstlern des katholischen Deutschland blieb er zeitlebens in reger Verbindung, und daher ist diese von einem geistesverwandten Freund und Landsmann herausgegebene, an allgemein Interessanten und ansprechenden Details reiche Lebensbeschreibung mit Freuden zu begrüßen. Referent fügt bei, daß er den Verstorbenen persönlich gekannt habe, mit ihm über Kirchenmusik viel und eines Sinnes verkehrte. Siehe besonders Seite 170 und figd., wo seine Anschauungen über die großen Meister, besonders über Tinel, Gevaert, auch Rich. Strauß so kurz und kräftig wiedergegeben sind. Über die „Jüngeren“ schreibt er Seite 185: „Der wahre Genius trägt die eigene Schule in sich. Zuerst entstanden die Künstler, dann die Schulen. Regellosigkeit ist indes die Pest für junge Tonkünstler, macht sie anmaßend und hochmütig — sind doch die meisten keine Genies.“

Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1910, 25. Jahrgang mit Porträt und Biographie Professor Dr. Hugo Riemanns. Preis in einen Band elegant gebunden 2 M, in zwei Teilen (Notiz- und Adreßbuch getrennt) 2 M. Max Hesses Verlag, Leipzig. Gleich seinen Vorgängern bringt auch der vorliegende Jubiläumsjahrgang ein reiches statistisches und chronistisches Material über das gesamte Musikleben Europas mit in gewohnt peinlicher Genauigkeit geprüften und in anerkennenswertester Weise ergänzten Daten, weiter einen sorgfältig zusammengestellten Musiker-Geburts- und Sterbekalender, ein Notizbuch bzw. einen Stunden-Kalender für alle Tage des Jahres, sowie einen längeren hochinteressanten Artikel über Universitätsprofessor Dr. Hugo Riemann-Leipzig, aus der Feder des Musikschriftstellers Dr. Carl Meunicke. Das reichhaltige Adreßbuch mit den genauen Anschriften der ansitzenden und schaffenden Tonkünstler, Musikschriftsteller und -Referenten, Konzertbureaus usw. in allen bedeutenden Städten in Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, Luxemburg, den Niederlanden, Belgien, Dänemark, Norwegen, Schweden, Rußland und der Türkei auf über 600 Druckseiten erhöht den Wert dieses Musikalmanachs, der sich auch noch bei vornehmer Ausstattung durch Wohlfeilheit besonders auszeichnet, um ein bedeutendes.

Mehr Freude. Von Dr. Paul Wilhelm von Keppler, Bischof von Rottenburg. Neuntes bis zwölftes Tausend. 8°. VI und 200 S. Freiburg. 1909. Herdersche Verlagshandlung. 1 M 80  $\frac{3}{4}$ , gebunden in Leinwand 2 M 60  $\frac{3}{4}$ , in Juchten 5 M. Dieses wunderbare Buch des Hochwürdigsten Bischofes von Rottenburg hat Referent bereits zum dritten Male gelesen. Zuerst fast in einem Zuge aus Interesse und Neugierde, das zweitemal laut aus Wohlgefallen über die Schönheit der deutschen Sprache und die Tiefe der Gedanken, täglich eine halbe Stunde lang, zum drittenmal als geistige Lektüre und Meditationsstoff. Die Verlagshandlung bemerkt sehr richtig bei Erwähnung der Tatsache, daß das erste bis achte Tausend binnen 14 Tagen vergriffen war, und nunmehr das 9. bis 12. Tausend vorliegt: „Wie sich der Verfasser nach seinem eigenen Zeugnis oft frühlich an seinen Betrachtungen geschrieben hat, so muß jeder sich frühlich daran lesen — das Buchlein zwingt einen dazu.“ Für den Musiker sehr lehrreich ist das Kapitel: „Freude und Volkslied“ (Seite 36—54).

100 Übungen zur Einführung in den zweistimmigen Gesang unter Berücksichtigung der Tonbildung und des Stimmumfanges für Schüler der Gymnasien und ähnlicher Anstalten von Karl Kugler, Gymnasialmusiklehrer. 2., verbesserte und vermehrte Auflage. Elchstatt, Anton Amberger (Gebr. Boegl). Preis 50  $\frac{3}{4}$ . Die Übungen haben den Zweck, Schüler im 2. Jahre des Gesangsunterrichts auf Grundlage des Dreiklangs durch selbständige Stimmführung in den zweistimmigen Gesang einzuführen, sie von der oberen Stimme unabhängiger und zur Mitwirkung im gemischten Chor sicherer zu machen. Jeder Übung ist ein Text unterlegt, damit die Schüler schon recht frühzeitig gewöhnt werden, Noten und Textreihle zugleich zu übersehen und natürlich auch an eine gute, deutliche Aussprache gewöhnt werden. Ein treffliches Mittel die beiden Stimmen rhythmisch selbständig auszubilden, sind die vielen Kanons.

Die „Gesangbildungslehre“ nach Pestalozzischen Grundsätzen von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli in ihrem Zusammenhange mit der Ästhetik, der Geschichte der Pädagogik und der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik-Pädagogik. Mit einem Bildnis Nägelis. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät, vorgelegt von Hugo Löbmann. Leipzig. 1908. Druck der „Germania“, Berlin. Eine sorgfältige ästhetische und musikgeschichtliche Darstellung über die Bedeutung der Musik für Erziehung und Unterricht, speziell des Gesanges. Von § 4 ab (die Dissertation umfaßt 21 Paragraphen auf 92 Seiten) wird die besondere Aufgabe der Gesangsbildung — Sprechkunst und Denkkunst — entwickelt, ein Arbeitsplan aufgestellt und zwar nach Pestalozzischen Grundsätzen, von Gesangsunterricht im Lehrplan der höheren Schulen und der Volksschulen gehandelt, die Entwicklung der Tonkunst im all-

gemeinen, des Gesanges als reinen Kunstgesanges und der Einwirkung Pestalozzis auf die Gesangslehre überhaupt geschildert. In § 12 ist von den Ideen Pestalozzis, wie sie in Leipzig Eingang fanden, die Rede, dann die Tätigkeit von Hans Georg Nägeli und Michael Traugott Pfeiffer besprochen und der Inhalt ihrer Gesangbildungslehre nebst Beurteilung (Vorzüge und Mängel) dargestellt. Wertvolle Bemerkungen über den heutigen Stand der Musikpflege an Gymnasien, das Ziffern-singen, das Lieder-Drillen und die zahllosen Singmethoden schließen die mit größter Sorgfalt, peinlicher Genauigkeit abgefaßte Dissertation, welche dartut, daß die Gesangbildungslehre für Volks- und höhere Schulen, für Chor- und Sologesang als höchste Aufgabe zu erreichen habe: „das in schöner Tonform gesungene Wort.“

Niceta, Bischof von Remesiana als Schriftsteller und Theologe. Inangural-Dissertation, zur Erlangung der theologischen Doktorwürde der hochwürdigen theologischen Fakultät der K. K. Deutschen Karl-Ferdinand-Universität zu Prag, vorgelegt im Juni 1907 von **Wilhelm August Patin**, K. Hofstiftsvikar am K. Hof- und Kollegiatstift St. Cajetan in München. München, J. Lindnersche Buchhandlung (Schöpping). 1909. Der Name des Bischofs Niceta ist seit einigen Jahren von Liturgen und Theologen viel genannt worden, besonders in der Frage über die Antorschaft des sogenannten ambrosianisch-agustinischen Hymnus *Te Deum laudamus*. Dom Paul Cagin sprach in einem großen Werk (1906) die Antorschaft des *Te Deum* dem Nicetas ab (Solesmes 1906). Pater Germain Morin verteidigt sie in der Revue *Bénédictine* (1907) in überzeugender Weise. Auch Patin tritt mit Burns für die Antorschaft Nicetas ein. Diese Frage jedoch ist es nicht allein, welche zu der Dissertation geführt hat: Patin hat sich zur Aufgabe gesetzt, das Leben und die Schriften des bisher wenig bekannten und genannten Bischofs von Remesiana aufs genaueste zu erforschen und auf 137 Seiten in fünf Kapiteln und klar ausgeschiedenen Unterabteilungen über diesen abendländischen Theologen wohl belegte Anschlüsse zu geben. Für die vorliegende Zeitschrift genügt dieser knrze Hinweis auf die sehr lesenswerte (siehe besonders Seite 112), mit sorgfältigstem Fleiße durchgeführte Studie.

**Riemann-Festschrift.** Gesammelte Studien. Hugo Riemann zum 60. Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern. Leipzig. 1909. Max Hesse. Eine außerordentliche Ehrung ist dem berühmten Professor durch vorliegende, 524 Seiten umfassende, von Karl Mennicke und dem Verleger veranstaltete Festschrift zum 60. Geburtstag erwiesen worden. Referent freut sich über die wertvollen Aufsätze und Studien zur Ästhetik, Theorie und besonders Geschichte der Musik. Schon die Wiedergabe des Inhaltsverzeichnisses würde zwei Druckseiten füllen. Für den Kirchenmusiker sind von höchstem Interesse die Arbeiten über spezielle Fächer der Kirchenmusikgeschichte, wie: „Über Textlegung der Trienter Kodizes“ von G. Adler, der Artikel von D. A. Mocquereau, Hngo Gaifer, Friedrich Ludwig, der Musiktraktat in dem Werke Bartholomäus Anglicus von Dr. Hermann Müller-Paderborn, von Michael Brenet (*Notes sur l'introduction des instruments dans les églises de France*), und von ähnlichen, meist in deutscher, aber auch in lateinischer, französischer, italienischer und englischer Sprache.

Der Mann, dem zu Ehren so viele Musikgelehrte des In- und Auslandes kleinere und größere Spezialstudien gewidmet haben, verdient aber auch diese außerordentliche Aufmerksamkeit nicht nur mehrerer seiner Schüler, sondern auch von Männern, die ihm geistig nahe stehen oder befreundet sind. Hugo Riemann hat im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts an allen Gebieten der Musik-ästhetik, -Theorie und -Geschichte Bahn gebrochen, und der Unterzeichnete hatte ebenfalls Gelegenheit, außerordentlich zu bedauern, daß er sich an dieser Gabe nicht beteiligen konnte, spricht aber hiemit die Gefühle dankbarer Hochschätzung und Verehrung gegen den berühmten Musikgelehrten und praktischen Musiker aus. Der Name Hngo Riemann ist international geworden, und der unermüdete Forscher verdient das Monnment des dankbaren Verlegers.

Von der 7. Auflage des **H. Riemannschen Musiklexikons** liegt nun der Schluß (15. bis 28. Lieferung) vor. Was *Musica sacra* 1908 (Seite 152) und im laufenden Jahrgang (Seite 34 und 78) über die Bedeutung und den Wert dieser Publikation gesagt worden ist, kann hier nur wiederholt werden. Die sechste Auflage schloß mit Seite 1508, diese siebente mit 1598. Eine Stichprobe hat ergeben, daß jedes Heft entweder wichtige Korrekturen und Zusätze oder ganz neue Namen enthält. Den Seite 78 ausgesprochenen Wunsch, bei einer Neuauflage zwei Bände aus dem einen zu machen, also den 2. Band etwa mit L oder M beginnen zu lassen, wiederholt der Unterzeichnete nach Vollendung des Werkes nochmals auf das dringendste. Der rührige Verleger Max Hesse in Leipzig hat sicher ebenfalls das größte Interesse an dieser Verteilung in 2 Bände.

Die Notation des alt-russischen Kirchengesanges von **Oskar von Riesemann**. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1909. Preis 5 .M. Die interessante, für uns Europäer neue Studie bildet das 8. Belieft der 2. Folge zu den „Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft“ und macht unter Angabe reicher Literatur auf Anregung Dr. Hugo Riemanns auf 108 Seiten Text und 12 Tafeln in 6 Kapiteln bekannt: über den Ursprung des russischen Kirchengesanges, den Kondakariengesang und deren Notation, der sematischen Notation und deren Entzifferung, das Alphabet des Mesenez, über den Versuch einer systematischen Darstellung der sematischen Notation, über den demestischen Gesang und seine Notation, und schließt mit der Übersicht über einige andere weniger gebräuchliche Notationen des alt-russischen Kirchengesanges. — An Stoff für Spezialstudien fehlt es also sicher nicht.

Enquête über die Besoldungsverhältnisse der katholischen Organisten, Chorregenten und Sänger im Kanton St. Gallen. Veranstatet im Auftrage des Bezirks-Cäcilienverbandes Rorschach, von dessen Präsidenten **Schefold**, Musikdirektor in Rorschach, Rorschach, J. M. Cavelti-Hubatka. 1909. Preis 60 Rappen. Die bewegliche Lamentation bringt auf 23 klein 8<sup>o</sup>-Seiten „berechtigte

Klagen der St. Gallener Organisten und Chordirigenten, zählt ihre Leistungen und Gehaltsverhältnisse an, gibt Antwort auf die Frage: Wie kann und soll geholfen werden? und schließt mit einer statistischen Tabelle über Dienstleistungen der Organisten und Kirchenchöre im Kanton St. Gallen. *Tout comme chez nous!*

Richard Wagner in Bayreuth. Erinnerungen. Gesammelt und herausgegeben von **Dr. Heinrich Schmidt** und **Ulrich Hartmann**. Mit 14 Abbildungen. Leipzig, Karl Klüner (Hugo Kittenberg). Preis 3  $\mathcal{M}$ . gebunden 4  $\mathcal{M}$ . Die Verfasser haben, angeregt durch die Notiz eines großen deutschen Blattes, seit Jahren die Erinnerungen solcher Personen, welche mit Richard Wagner während seiner Bayreuther Lebensperiode in Berührung gekommen waren, gesammelt, und in dem Buche liegt nun ein Teil des sorgfältig gesichteten und mit dem gebotenen Takte bearbeiteten Materials in interessanter Anordnung vor. Die Quellen, aus denen geschöpft wurde, waren, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht Künstler und wissenschaftliche Zelebritäten, sondern meist Leute aus dem Volke. Das Buch enthält keine gelehrten Abhandlungen über Wagner und seine Kunst, sondern in einfacher Darstellung Vorkommnisse und Tatsachen aus dem Leben des Meisters, welche geeignet sind, den großen Dichterkomponisten uns auch menschlich näher zu bringen. Hans Paul Frhr. von Wolzogen in Bayreuth, welcher die Zeitperiode, mit welcher sich das Buch befaßt, an der Seite Wagners durchlebte und wohl als berufenster Beurteiler der Arbeit angesprochen werden darf, schreibt, „daß er das Buch mit wirklichem Interesse gelesen und die Überzeugung gewonnen habe, daß viele an diesen „Erinnerungen“ eine Freude haben werden, daß ihr Inhalt auch weitere Kreise sympathisch berühren und dazu beitragen werde, das Bild Wagners als Menschen zu berichtigen und zu vervollständigen.“

Richard Wagner. Von **Dr. Eugen Schmitz**. 150 Seiten mit Porträt. (Wissenschaft und Bildung, Bd. 55.) Geheftet 1  $\mathcal{M}$ . gebunden 1  $\mathcal{M}$  25  $\mathcal{S}$ . Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig. 1909. Neben den zahlreichen Schriften über Wagner wird das vorliegende Buch seinen besonderen Platz einnehmen. Als äußere Einteilung liegen dem Buche die Hauptperioden in Wagners Leben zu Grunde. Die 5 Kapitel tragen die Überschrift: Jugendzeit und Jugendwerke. Entwicklung zur Reife. — Hofkapellmeister in Dresden: Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin. — Im Exil: Wagner als Theoretiker. Der Ring der Nibelungen. Tristan. — Unter königlichem Schutz: Die Meistersinger von Nürnberg. — Die Bayreuther Festspiele: Parsival.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908. Herausgegeben von **Rudolf Schwartz**. 132 Seiten in Großoktav und 8 Seiten Musikbeilage. C. F. Peters. Preis 4  $\mathcal{M}$ . Inhalt: 1. Jahresbericht. 2. Guido Adler: Über Heterophonie. 3. Hermann Abert: J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition. 4. Hermann Kretzschmar: Zwei Opern Nicolo Logrosinos. 5. Hermann Kretzschmar: Über Haydns Jugendsinfonien. 6. Rudolf Schwartz: Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Dem Organisator der Musikbibliothek Peters unter Emil Vogel, der am 18. Juni 1908 nach laugem, schwerem Leiden in Nikolassee bei Berlin im 49. Lebensjahre gestorben ist, wurde ein ehrendes Denkblatt nach dem Jahresberichte geweiht. Auch Referent denkt an den lebenswürdigen Mitarbeiter, dem die preußische Regierung nach absolvierter Hochschule ein Stipendium für die Durchforschung italienischer Bibliotheken unter Leitung des Unterzeichneten für zwei Jahre gewährt hatte, mit herbem Schmerze. Das Resultat seiner damaligen Arbeiten und Studien hat er in einem zweibändigen Quellenwerk für die Literatur der Musik in Italien im 16. und 17. Jahrhundert niedergelegt und viele Artikel, speziell die Studie über Monteverdi, veröffentlicht. Leider ist der Mann vor der Zeit der Musikgeschichte und Bibliographie entrissen worden. — Von dem Inhalt dieses Jahrgangs interessiert und belehrt der Artikel über Heterophonie von G. Adler in hervorragender Weise. Sie steht zwischen Homophonie und Polyphonie, die den Griechen nicht bekannt waren, stammt aber von letzterer und ist in ihren verschiedenen Arten und Abarten der wichtigste Durchgangspunkt für die Mehrstimmigkeit im eigentlich künstlerischen Sinne. — Es sollte den Referenten nicht wundern, wenn ein Theoretiker versucht ist, die Schöpfungen unserer modernsten Musiker und Komponisten als Wiederbelebungsversuche der Heterophonie zu klassifizieren! Vom bibliographischen Standpunkt aus ist das Verzeichnis der in allen Kultur-Ländern im Jahre 1908 erschienenen Bücher und Schriften über Musik sehr beachtenswert und interessant.

Geschichte der Musik von **Dr. Karl Storck**, mit Buchschmuck von Franz Stassen und einem Bilde Beethovens. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. 4.—7. Tausend. Ausgabe in 12 Lieferungen à 1  $\mathcal{M}$ . Lieferung 1—7. Stuttgart, Mutsche Verlagshandlung. 1909. Aus dem reichen Inhalt wollen wir nur kurz herausgreifen (Mittelalter, 5. Buch): Die Periode der kontrapunktischen Polyphonie: Frühgotik der Musik, Musik als Kunsthandwerk (Niederländer), Musik als Ausdruck des mittelalterlichen Seelenlebens, Übergang der musikalischen Vorherrschaft an Italien (Palestrina), Frankreich, Deutschland (Orlandus Lassus) — (Neuzeit, 6. Buch): Die Erneuerung der Musik im weltlicheu Geiste der Renaissance: 1. weltliche Musik: Oper in Italien, Deutschland, Frankreich und England — Kunstgesang und Gesangskunst (italienische Kammerkantate, französische Chanson, deutsches Lied) — Instrumentalmusik und Instrumente: 2. kirchliche und geistliche Musik. (7. Buch): Umgestaltung und Erneuerung der Musik aus deutschem Geiste: Händel, Joh. Seb. Bach. — Was die Red. der *Musica sacra* im Jahrgang 1904 (Seite 4) und 1905 (Seite 147) über die erste Auflage dieser Musikgeschichte zur Empfehlung geschrieben hat, kann über die in 2., vermehrte Auflage bis heute vorliegenden 7 Lieferungen nur bestätigt werden.

**H. Periodische Publikationen und Kataloge:** Zur Hebung und Pflege des Schulgesanges wird eine „Monatsschrift für Schulgesang“ als Organ des Vereins der Gesanglehrer an den städtischen höheren Lehranstalten zu Berlin durch den Kgl. Musikdirektor F. Wiedermann in Berlin und den Kgl. Seminaroberlehrer Ernst Paul in Dresden herausgegeben. Treffliche Winke und Artikel über diese Materie bringt diese Monatsschrift; einsteilen sei hier der Inhalt der Nr. 11 und 12 des 3. und Nr. 6 des 4. Jahrganges zur Kenntnis unserer Leser gebracht: „Inhalt von Nr. 11/III der Monatsschrift für Schulgesang (Preis für 3 Hefte vierteljährlich 1.40), Verlag von G. D. Baedeker in Essen. Anderssen: Die Atmung der Kinder beim Sprechen und Singen. — Ludwig Riemann: Das musikalische Innenleben der Kinder bis zum sechsten Lebensjahre. (Schluß). — Dr. Hugo Löbmann: Zur Frage der Hochschulbildung für Musiklehrer. — August Wellmer: Robert Franz. — Adolf Cebrian: Nachklänge zur Zelterfeier. — Aus Vereinen und Versammlungen. — Kurze Mitteilungen. — Anzeigen. — Nr. 12/III: August Wellmer: Friedrich Chopin. — Oskar Schäfer: Tönende Hilfsmittel beim Gesangunterricht oder nicht? — Rud. Schütz: Zum Stimmwechsel. — B. E. Rüdger: Regelmäßige Kirchenkonzerte! — Adolf Prümers: Die psychologische Bedeutung des Ritardando. — A. Pöhler: Die Gehälter der Fachlehrer an Gymnasien, Realgymnasien und Realschulen im Königreich Sachsen. — E. Kahrig: Notenrätself im Gesangunterricht der Volksschule. — Über Schallempfindungen. — Kurze Mitteilungen. — Schüleraufführungen. — Beurteilungen. — Anzeigen.“ — Inhalt von Nr. 6/IV: Karl Erk †. — Aug. Böhme-Köhler: Erfahrungen über Fortbildungskurse in der Stimmenerziehung. (Schluß). — Oskar Schäfer: Das System Riemann und seine Verwendung im Musikunterricht. (Fortsetzung). — Hausmusik. — Begleitwort zum „Essener Schulliederbuch“. — Kurze Mitteilungen. — Beurteilungen. — Schüleraufführungen. — Anzeigen.

An Katalogen erwähnen wir außer den monatlichen Mitteilungen der Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig, L. Schwann in Düsseldorf und Fr. Pustet in Regensburg, das Verzeichnis der Kirchenkompositionen und auch sämtlicher Werke von Joseph Rheinberger, die größtenteils bei Rob. Forberg in Leipzig erschienen sind, den Verlagskatalog von C. Kothes Erben in Leobschütz und die Musikalienverzeichnisse aus dem Lager von C. F. Schmidt in Heilbronn a. N.

(Fortsetzung und Schluß über III und IV „geistliche, kirchliche und weltliche Musikalien“ folgt in Nr. 12. F. X. H.)

### Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. □ Für den 36. sechsmonatlichen Kurs an der Kirchenmusikschule in Regensburg vom 15. Januar bis 15. Juli 1910 können keine Anmeldungen mehr angenommen werden, da schon seit September dieses Jahres die programmmäßige Zahl der Schüler erreicht ist, ja überschritten werden mußte. F. X. H.

2. — Die sehr verehrlichen Mitarbeiter, Korrespondenten und auch die Herren Verleger muß die Redaktion um Nachsicht bitten, wenn ihre Zusendungen und Artikel weder in der vorliegenden, noch in der folgenden Nummer dieses Jahrganges mehr aufgenommen und verwendet werden können, sei es aus Überfülle des Stoffes, sei es wegen Mangel an verfügbarem Raum, der ohnehin schon überschritten worden ist.

**B. Inhaltsübersicht von Nr. 9/10 des Cäcilienvereinsorgans:** Nachklänge zur 19. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins in Passau. Originalbericht von J. N. Salvini. (Schluß). — Vereins-Chronik: Verordnung der Diözese St. Pölten; Redemptoristenkirche zu Cham; Bezirks-Cäcilienfest des Dekanates Beckum; Generalversammlung des Bezirks-Cäcilienvereins Enneberg. — Rechenschaftsbericht des Allgemeinen Cäcilienvereins. — Witt als Komponist. (Auton Riegel). — Nachträgliches zu der 19. Generalversammlung in Passau: Kardinalprotektor bestätigt die Nennwahl der Vorstandschaft; Rede des Bischofes von Passau bei der I. öffentlichen Versammlung. — Neuer Diözesanpräses für Würzburg. — Anzeigenblatt Nr. 9/10 mit Inhaltsübersicht von Nr. 9/10 der *Musica sacra*, sowie Cäcilienvereins-Katalog, 5. Band, Seite 225—232, Nr. 3735—3744.

### Offene Korrespondenz.

**C. B. in P.** Dank für Zusendung des stenographischen Berichtes über die Festversammlung, sowie die 1. und 2. geschlossene Sitzung. — **Sch. in D.** Die Artikel über die Generalversammlung in Passau dankend empfangen; Verwendung derselben im nächsten Jahr nur teilweise möglich. — **G. E. in Trier.** Freue mich über die gewonnene neue Lehrkraft an Ihrer Kirchenmusikschule, den Herrn L. Boslet. Derselbe studierte 1881—85 auf den Kgl. Konservatorien zu Stuttgart und München und war Schüler von Faßt und Rheinberger. Seine Kompositionen bilden einen wesentlichen Bestandteil der gesamten Orgelliteratur. Er veröffentlichte Präludien, Trios, Fugen, Phantasien, Sonaten etc. . . . von denen das große Festpräludium in C, die Sonate in E-moll u. a. wohl allgemein bekannt sind. Herr Boslet hat seine Tätigkeit an der Kirchenmusikschule zu Trier am 1. Oktober angetreten. — **G. K. in R.** Die zwei Artikel vom 25. August und 10. September d. J. über Puritanismus in der Kirchenmusik im Korrespondenzblatt für den katholischen Klerus Österreichs kann man ohne Schaden unbeachtet lassen. Die Grundsätze des Cäcilienvereins sind seit Dezennien so bekannt und verbreitet, daß für die Leute *bonae voluntatis* weder Unklarheit, noch Zweifel obwalten können. Für die Blinden und Schwerhörigen ist bisher noch kein wirksames Heilmittel entdeckt worden.

Druck und Verlag von **Friedrich Pustet** in Regensburg, Gesandtenstraße.  
Nebst Anzeigenblatt und Beilage der Redaktion.

## Beilage der Redaktion zu „Musica sacra“ 1909, Nr. 11.

In Nr. 7 der *Musica sacra*, Seite 87, hatte die Redaktion zum Artikel von P. Ludwig Bonvin eine Nachschrift verfaßt, in welcher sie den Grund für die Aufnahme seiner durchaus objektiv und wissenschaftlich gehaltenen Darlegungen über den Choralrhythmus, auch nach der Publikation des *Graduale Vaticanum*, angibt.

Der genannte Artikel Bonvins und die Nachschrift der Redaktion veranlaßten Hochwürd. Herrn P. Dominikus Wädenschwiler nachfolgende Erwiderung einzusenden, welche natürlich zuerst umgehend an P. Ludwig Bonvin zur Rückäußerung gesendet wurde. Da die Oktobernummer mit der vom September vereinigt war, so können die beiden Artikel erst in vorliegender Nr. 11, die auch den Schluß des III. Aufsatzes von P. Ludwig Bonvin enthält, in die Öffentlichkeit treten; der IV. Artikel Bonvins erscheint in der Dezembernummer.

Nicht nur P. Wädenschwiler, sondern auch italienische und französische kirchenmusikalische Zeitschriften wundern sich, wenn auch in verborgenen, aber spitzigen Anmerkungen, daß der unterzeichnete Redakteur „ohne ein Wort der Mißbilligung“ die Bonvin-Artikel aufgenommen habe, und P. W. konstruiert sogar ein Komplott zwischen „Mensuralisten“ und „Medizäern“. Letzteres braucht er nicht zu fürchten, da die Grundsätze der Medizäa mit denen der „Mensuralisten“ und der Vatikana unvereinbar sind. Es wäre eine Einseitigkeit, in wissenschaftlichen Fragen den Gegner totzuschweigen oder zu ignorieren, zumal wenn die Erfahrung zeigt, daß über die Vortragsweise der Vatikanischen Gesänge eine so große Verschiedenheit herrscht, als es Chorallehrer gibt. Auch vom Domchordirektor Lutschoungg in Klagenfurt liegt ein eingehender Artikel vor, über den „wahren Rhythmus des gregorianischen Chorals“, den die Redaktion noch nicht abgelehnt hat, obwohl er mit den Darlegungen von P. Bonvin durchaus nicht übereinstimmt. Der *Epitome* von Dr. Franz Xaver Mathias hat ebenfalls das Mißfallen der „*Revue de Chant Gregorien*“ hervorgerufen usw. Pius X. hat bisher nur die Vorlagen in musikalischen Noten gegeben, ohne einen Zwang des Vortrages zu promulgieren. Die Rhythmusfrage ist also, auch wenn sie nicht mit der Frage der Deklamation des Textes in Zusammenhang gebracht wird, immer noch frei, und aus dem zahlreichen Leserkreis ist der Redaktion noch keine Zeile der Mißbilligung über die Aufnahme der Bonvinschen Artikel zugegangen. Übrigens wird im nächsten, 43. Jahrgang der *Musica sacra* auch die Einleitung zum *Graduale Vaticanum* in deutscher Übersetzung mit erklärenden Noten erscheinen, damit es nicht den Anschein habe, als wolle der wiedergewählte Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins partiell vorgehen und eine „Anhänglichkeit gegen den Päpstlichen Stuhl heucheln, die ihm in der Wirklichkeit sehr ferne liege.“ Je mehr solche Geschütze gegen ihn aufgeführt werden, desto sicherer scheint ihm der Standpunkt, den er bisher in der Frage eingenommen hat, nämlich zu warten, bis mehr Einheit und Klarheit im Vortrage erreicht ist, ohne die Freiheit zu schmälern, sich irgend einer Vortragsschule anzuschließen. F. X. H.



## Eine Antwort auf die Antwort.

In Nr. 7 der *Musica sacra* erschien eine Antwort aus der Feder meines Landsmannes P. Bonvin auf einen Artikel, den ich in der amerikanischen Zeitschrift „*Church Music*“ veröffentlichte, und in dem ich sein jüngstes Opus einer eingehenden Kritik unterwarf. Ich versuchte darin aufrichtig, dem Werke und der Person des Jesuitenpaters gerecht zu werden. Während ich sein Werk, „die mit musikalischen Rhythmus versehene Ausgabe des vatikanischen *Requiem*“, nach meiner innersten Überzeugung verurteilte, zollte ich der musikalischen Tüchtigkeit des P. Bonvin, wie sie sich in der Orgelbegleitung zum *Requiem* bekundete, und seiner reformatorischen Tätigkeit auf dem Gebiete der polyphonen Kirchenmusik volle Anerkennung. In meinem ablehnenden Urteile stand ich nicht allein. Fast alle Kritiker der Alten und Neuen Welt verwarfen die Ausgabe. Selbst die offiziellen Rezensenten in den Fliegenden Blättern Nr. 5, (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 3696) die Herren Jos. Auer und Ang. Wiltberger, hatten keine Worte des Lobes dafür. Ich hatte eine Antwort Bonvins erwartet, aber nicht eine so persönlich gehaltene, zumal nicht in einer deutschen Zeitschrift, deren Lesern mein englischer Artikel unzugänglich ist, und die aus Bonvins verkrüppelten und unzusammenhängenden Zitaten kein unparteiisches Urteil fällen können. Ich werde mich bemühen, nicht die gleichen Waffen zu gebrauchen und die leidenschaftlichen Ausfälle Bonvins leidenschaftlos zu erwidern.

Obwohl ihm die Bezeichnung „Mensuralist“ nicht behagt, werde ich sie dennoch auch fernhin gebrauchen müssen. Erstens kenne ich keinen anderen entsprechenden Ausdruck; zweitens bracht ihn ja P. Bonvin selber durchwegs in seiner Replik. Wohl aber protestiere ich gegen die Bezeichnung „Aqualisten“ für die Anhänger der Solesmer Schule. Wir behaupten nicht, wie P. Bonvin, und auch Dr. Haberl in seinem Nachwort zu P. Bonvins Artikel, uns vorwerfen, daß alle Noten im Choral gleich lang seien. Nirgendwo in P. Mocquereans neuesten Werke „*Le Nombre Musical Gregorien*“ findet man die Lehre von der Gleichwertigkeit aller Noten. Im Gegenteil ist ja ein großer Teil des Buches der Dehnung gewisser Noten gewidmet. Man durchblättere doch nur eine rhythmische Ausgabe von Solesmes und überzeuge sich selber, wie viele Noten als lang oder gedehnt angezeichnet sind. Das Wogen und Wiegen und Schwüngen auf langen Noten ist ja gerade das Charakteristische des Solesmer Gesanges. Der Ausdruck „Aqualisten“ ist also nur eine leib- und leblose Vogelscheuche, aufgemacht, um Gimpel vom Lager der Solesmenser wegzuhalten.

Das Notenbeispiel, das ich genau mit jedem Häkchen und Tüpfchen aus Bonvins *Requiem* kopiert, und das nicht ich, sondern er selber eine Vogelscheuche nennt, gibt er in doppelt verlängerten Noten wieder und ruft dann aus: „Wo ist jetzt P. W.'s Vogelscheuche?“ Ich will ja gerne zugeben, daß das Schreckbild in dieser Gewandung zahmer aussieht, aber tönt es deshalb anders als zuvor? Man könnte ja auch ein Schnaderhüpfel mit doppelten Notenwerten schreiben, so daß es fromm und züchtiglich wie ein Madrigal von Orlando di Lasso ausschauen würde, aber ein Schnaderhüpfel blieb's halt doch.

Was P. Bonvin besonders empört, ist, daß ich in Verbindung mit der Tätigkeit der Mensuralisten von Protestanten, Luthers Grundsatz und Ketzerei gesprochen haben soll. Um Klarheit in unsere Kontroverse zu bringen, will ich die angezogene Stelle aus meinem Artikel in getreuer Übersetzung zitieren: „Was ist die theoretische, archäologische Basis für alle diese Schwankungen in Bonvins Rhythmus (sc. daß er einer einfachen Note in der Vatikana acht verschiedene Werte beilegt, sie an verschiedenen Stellen als 1/2, 1/4, 3/8, 1/8, 1/16, 1/12 und 1/32 übersetzt)? Dom Mocquereau folgt in seinen rhythmischen Ausgaben den romanischen und anderen rhythmischen Zeichen, die sich in den Manuskripten finden. Welcher rhythmischen Autorität folgte Bonvin? Wahrscheinlich wird er antworten, er folge seinem eigenen musikalischen Instinkte. Aber habe nicht auch ich, und Herr Hans, und Herr Fritz, haben nicht wir alle das gleiche Recht wie Bonvin, unsere eigenen musikalischen Instinkte zu folgen? Und wo soll das enden? Sicherlich in der Zerstörung des Choral. Wie Luthers Prinzip von der freien Erforschung der Bibel dieses Buch als Quelle der Offenbarung zerstört hat, so wird diese Willkür in der Interpretation des Choral diesen selber schließlich vernichten.“ Jedem logisch denkenden Menschen ist es klar, daß das *tertium comparationis* in meinem Vergleiche nicht der Vorwurf der Ketzerei, sondern die Willkür der Interpretation ist, die in beiden Fällen angewendet worden ist. Nicht der Freiheit in der rhythmischen Auffassung, sondern der Willkür will ich wehren. Man muß doch in der Interpretation eines Kunstwerkes der Intention folgen, wie sie sich im Original des Komponisten oder in den ältesten vorhandenen Handschriften kundgibt. Das Beispiel, das Bonvin zur Erhärtung seiner rhythmischen Umgebendheit gewählt hat, ist unglücklich gewählt. Beethovens Symphonien werden allerdings von verschiedenen Dirigenten verschieden aufgeführt, aber diese Verschiedenheit der Auffassung erstreckt sich nur auf Unwesentliches, Akzidentales, auf kleinere dynamische oder rhythmische Schattierungen. In solchen Nebensachen muß den Dirigenten Freiheit gelassen werden. Was würde man aber von einem Dirigenten sagen, der sich unterstehen würde, statt eines *Adagio* in Beethoven das Tempo *Allegro* zu nehmen, oder Achtelnoten wie halbe Noten und halbe Noten wie Achtelnoten wiederzugeben? Freiheit ist lieblich, Willkür verwerflich. Was mich aber in Bonvins Antwort geradezu erstaunt hat, ist sein freimütiges Bekenntnis, „daß seine *Requiem*-Ausgabe keine historisch-kritische sein wolle, daß es vor allem künstlerische Rücksichten seien, die ihn geleitet hätten.“ Das heißt doch mit andern Worten, daß er in der Bestimmung der Notenwerte seinem persönlichen musikalischen Empfinden folgte. Was anders ist das als was ich ihm im obigen Zitate vorgeworfen habe? Also dies soll das gerühmte, wissenschaftliche, auf die Musik der Griechen und Orientalen gestützte rhythmische System des Mensuralismus sein! *Parturiant montes!* Dem Notentext entlehnt man der Vatikanischen Ausgabe; bezüglich des Rhythmus folgt man seinem musikalischen Empfinden.

„P. Wädenschwiler bezweifelt und hält es für Ironie, wenn im Prospektus meines *Requiem* von Gehorsam dem Heiligen Vater gegenüber die Rede ist: er kann nicht umhin, anzunehmen, daß wir Mensuralisten nur heucheln . . . Gleich hystorischen Engländern erblickt er allen Ernstes das Gespenst einer Verschwörung zwischen Mensuralisten und Medizäern zum Struze des Lieblingswerkes des Heiligen Vaters“. Um nicht im Dunkeln zu fechten und den *status questionis* richtig zu bekommen, will ich wieder meine eigenen Worte zitieren: „Was wirklich ärgerlich ist, das ist der Ton des Zirkulars, in welchem das Erscheinen des *Requiem* von B. angekündigt wurde und in welchem nichts als der Gehorsam gegen den Papst und das Bestreben, die Vatikanische Ausgabe zu popularisieren, für B's. Werk verantwortlich gemacht werden. Dies tönt wie Ironie, wenn man die wohlbekannteren Ansichten des Heiligen Vaters bezüglich des Choralis in Erwägung zieht. Schon beim Kongresse in Arezzo im Jahre 1882 war er ein eifriger Anhänger sowohl des Solesmer Choralis als der Solesmer Vortragsweise. Seither haben seine offiziellen Aktenstücke stets neue Beweise von seiner Begeisterung für die von Solesmes ausgegangene Reform gebracht. Ich kann mich nicht zu dem Glauben bringen, daß die Männer, die sich jetzt gegen den Rhythmus der alten wie neuen Schule von Solesmes erheben, von Liebe zur Vatikanischen Ausgabe beseelt sind. Wie können sie das lieben, was sie verzerren? Sicher ist, daß sie Feinde der Solesmer Ausgabe waren. Nun ist aber die Solesmer Ausgabe die Grundlage für die Vatikanische, ja die beiden sind fast gleich, wie ein oberflächlicher Vergleich beider zeigt. Seit der Notentext der Vatikanischen Ausgabe nicht mehr zur Zielscheibe für offene Angriffe gemacht werden kann, wenden die Gegner von Solesmes ihren Kriegsruf gegen den Rhythmus sowohl der alten wie der neuen Schule von Solesmes. (Die Differenzen zwischen den beiden Schulen sind mehr theoretischer als praktischer Natur. Auf den Vortrag haben sie wenig Einfluß). Es sieht aus, wie wenn die früheren Feinde der Solesmer Bücher einen Bund mit den Mensuralisten geschlossen hätten. Wie könnte man sonst erklären, daß auf einmal (seit ungefähr einem Jahre) sovieler frühere Verfechter der Medizäa für die Sache der Mensuralisten eintreten? Und wie könnte man sonst erklären, daß das alte Steckenpferd der medizinischen Schule — die Hervorhebung des Wortakzentes durch eine *longa* — in B's. Werk wieder zum Vorschein kommt? Diese anhaltbare Gewohnheit schien von den Anhängern der Regensburger Ausgabe aufgegeben worden zu sein. Auf einmal taucht sie in B's. Werke wieder auf, dieses Mal mtmaßlich im Namen der mensuralistischen Theorie“. Diese Bemerkungen halte ich aufrecht und füge hinzu, daß seit Anfang dieses Jahres P. Bonvin fast jeden Monat einen mensuralistischen Aufsatz in der *Musica sacra* bringt, ohne daß von der Redaktion je ein Zeichen des Widerspruches gegeben wurde; daß ferner Bonvins erste mensuralistische Ausgabe (*Missa Gregoriana I*) als Vereinsgabe des Deutschen Cäcilienvereins erschien; daß P. Bonvins mensuralistische Artikel auch in der *Cäcilia*, Organ des Amerikanischen Cäcilienvereins, veröffentlicht wurden, wiederum ohne ein Wort der Mißbilligung; daß zwei frühere Vorkämpfer der Medizäa (Dr. Haberl in *Musica sacra* und Rev. H. Tappert in der amerikanischen *Cäcilia*) meines Wissens die einzigen waren, die Bonvins *Requiem* belobten; daß das Verlagshaus Pnstet, dem gewiß niemand Föhlung mit den Håuption der Medizäer absprechen will, im obengenannten Zirkulare für die grundlegenden Prinzipien in der Bonvinschen *Requiem*-Ausgabe warm eintritt; und endlich, daß ein Rev. A. Cipin (er fñhrt sich ein als „ein alter Priester, der 40 Jahre lang sich für die Reform der Kirchenmusik abgemñht hat“) in der letzten Nummer von *Church Music* einen Protest erhebt gegen „die schamlosen und törichten Angriffe“ auf Bonvins *Requiem*, und dann hinzufñgt: „Die fundamentalen Grundsätze, für welche dieser gelehrte Mann (Bonvin) einsteht, sind die angesprochenen Grundsätze beider Cäcilienvereine (des Deutschen und des Amerikanischen)“. Es fällt mir nicht ein, die Behauptung dieses offenbar leicht animierten Herrn Cipin buchstäblich zu nehmen und alle oder auch nur viele Mitglieder der beiden Cäcilienvereine zu Mensuralisten zu stempeln. Aber ist nach allem diesem die Mtmaßung ungerechtfertigt, daß die früheren Hauptkåmpfer der Medizäa auf Grund von gemeinsamen Sympathien und Apathien eine Allianz mit den Mensuralisten geschlossen haben, d. h. mit den letzteren gemeinsame Sache machen? Ferne sei es von mir, irgend jemanden einen Vorwurf daraus zu machen, daß er das mensuralistische System für das richtige hält. Das ist jedermanns eigene Sache. Was ich nicht begreifen kann, ist, daß so gesinnte Leute ein Hehl aus ihrer Überzeugung machen wollen und es uns übel nehmen, wenn wir sie offen für das ausgeben, was sie in Wirklichkeit sind.

Mit besonderem Pathos erhebt sich P. Bonvin gegen meinen Vorwurf, daß er durch den Titel seines Werkes — „*Requiem und Libera* mit musikalischem Rhythmus versehen“ — den rhythmischen Ausgaben von Solesmes musikalischen Wert abspreche. Wenn „musikalisch“ das differenzierende Merkmal des Bonvinschen Rhythmus ist, so kann doch, nach den Gesetzen der Logik, der entgegengesetzte Rhythmus von Solesmes nicht auch musikalisch sein. Übrigens stellt der Jesuitenpater fast im gleichen Atemzuge die völlig unbewiesene, beleidigende Behauptung auf, daß der Eindruck des Gesanges der Solesmer Mönche auf ihre Frömmigkeit, klösterliche Gewandung und die mit dem Gesange verbundenen kirchlichen Zeremonien zurückzuführen sei. Damit spricht er doch klar dem Gesange der Benediktiner von Solesmes musikalischen Wert ab.

Ferner ist es nicht richtig, daß der „oratoristische Rhythmus“ (genannt ist der Rhythmus der Solesmer Schule) aus dem Texte hergeleitet werde. Dom Moqueureau leitet seinen Rhythmus aus der Natur des Rhythmus her; auch nennt er ihn nicht oratoristischen, sondern freien Rhythmus (*Rhythme libre*). Nach ihm gibt es zwei Arten von Rhythmus, den mensurierten, der sich regelmäßig im gleichen Metrum oder Takt, entweder zweiteilig oder dreiteilig, bewegt; und den freien Rhythmus, der sich unregelmäßig, bald im zweiteiligen, bald im dreiteiligen Rhythmus bewegt. Beide Arten von Rhythmus finden sich in der Natur. Ein Beispiel des mensurierten zweiteiligen Rhythmus ist der Gang des Menschen, des mensurierten dreiteiligen Rhythmus der Pulsschlag. Den

freien Rhythmus finden wir überall um uns her. Wer wollte leugnen, daß Rhythmus im Wellenschlag des Meeres, im Brausen des Windes, im Rauschen des Bächleins ist? Aber es ist ein freier, unregelmäßiger Rhythmus. Der mensurierte Rhythmus kann entweder oratorisch sein (*oratio vincita*, z. B. die Oden des Horaz, der Text der liturgischen Hymnen) oder musikalisch (antike Tanzmusik und moderne Instrumentalmusik) oder gemischt, oratorisch und musikalisch (das moderne Lied). Gleicherweise kann der freie Rhythmus entweder oratorisch sein (*oratio soluta*, z. B. eine Periode Ciceros oder das *Exultet* am Charismstag) oder musikalisch (z. B. die Melismen, die moderne *Cadenza*) oder gemischt (z. B. der gregorianische Gesang, das moderne Rezitativ). Demgemäß betitelt Dom Mocquereau sein Werk nicht: *Le Nombre Oratoire*, sondern: *Le Nombre Musical Gregorien*. Durch nichts würde die von Dr. Haberl so sehr gewünschte Lösung der Rhythmusfrage so befördert und beschleunigt als durch eine gute deutsche Übersetzung des Werkes von Dom Mocquereau und durch ein eingehendes, unvoreingenommenes Studium desselben.

P. Bonvin rechtfertigt seine rhythmischen Schwankungen mit der Bemerkung: „In den ältesten Neumenkodizes erblicken wir eine ganze Anzahl Vortragszeichen in Form von Buchstaben. Auf welcher Seite liegt die größere Wahrscheinlichkeit richtiger Vortragsauffindung, auf Seiten des improvisierenden Sängers, oder auf Seiten eines mit musikalischem Verständnis überlegenden Herausgebers?“ Das ist ja ein glänzender Beweis für die Notwendigkeit einer, nicht auf die individuelle musikalische Empfindung, sondern auf die Zeichen in den Neumenkodizes gegründeten rhythmischen Ausgabe. Es ist ganz der nämliche Gedanke, wie ihn Dr. Mathias in einem der Straßburger *Cocilia* entnommenen Zitate am Ende des Bonvinschen Artikels so trefflich angeführt. Nur zieht P. Bonvin daraus eine dem Straßburger Doktor fernliegende Schlußfolgerung. Während Dr. Mathias die Notwendigkeit von rhythmischen Zeichen nach Art der Solesmes beweisen will, zitiert P. Bonvin zugunsten seiner Ausgabe in moderner Notenschrift. Die Buchstaben in den St. Galler Handschriften sind dreifacher Natur. Sieben Buchstaben sind melodisch, d. h. sie bestimmen die Tonhöhe der Melodie; vier sind rhythmisch, d. h. sie bestimmen den Rhythmus des Gesanges; drei beziehen sich auf die Dynamik. Die melodischen Zeichen sind durch die Einführung der guidonischen Notenschrift überflüssig geworden; die dynamischen Zeichen sind äußerst selten und von geringem Belang, in den Metzger Handschriften fehlen sie ganz. Die rhythmischen Zeichen aber sind in allen Handschriften überaus häufig und fanden in der guidonischen Notenschrift keinen Platz. Daher die Wichtigkeit einer rhythmischen Ausgabe wie der von Solesmes, die sich an die rhythmischen Zeichen in den Manuskripten enge anschließt.

Zum Schluß möchte ich wiederholen, was ich in meinem Artikel in „Church Music“ gesagt habe. Ich anerkenne mit Freuden daß P. Bonvin vieles für die Reform der Kirchenmusik, besonders in Amerika, geleistet hat. Aber es ist auch wahr, daß er durch seine Choralausgaben der vom Heiligen Vater so heiß ersehnten Choralreform einen bösen Streich versetzt und die von Dr. Haberl so sehr bedauerte Verwirrung bezüglich der Rhythmusfrage noch vermehrt hat, und zwar ohne Aussicht auf eine endliche Klärung, da seine Rhythmik nicht auf das solide Fundament einer definitiv ungenutzten Theorie gebaut ist, sondern auf den ewig veränderlichen Treibsand individuellen musikalischen Empfindens.

Mt. Angel, Oregon, U. S. A.

Dom. Wädenschwiler, O. S. B.

### Rückäußerung: auch eine Randglosse zu oratoristischen Aussprüchen.

Zunächst danke ich dem verehrten Leiter dieser Zeitschrift für die mir gegebene Gelegenheit zu einer gleichzeitig mit den neuen Angriffen P. Wädenschwilers erscheinenden Rückäußerung; dann möchte ich mein Bedauern aussprechen über die Notwendigkeit, in welche die Natur der Sache mich versetzt, den Leser mit persönlichen Angelegenheiten in Anspruch zu nehmen. Ich werde jedoch trachten, das rein Persönliche auf das Notwendige zu beschränken und nach Möglichkeit Allgemeingültigeres, für die Choralcontroverse Belangreicheres in größerem Maße beizumischen.

Ich hatte angefangen, zu den einzelnen Punkten des Wädenschwilerschen Schreibens die jeweilige Antwort zu skizzieren; ich merkte aber bald, daß dies zu weit führte und sowohl über die Wichtigkeit der Angelegenheit als über das vorausgesetzt werden könnende Interesse des Lesers hinausginge, dessen Geduld schon durch die Breite der Wädenschwilerschen Zuschrift einigermaßen auf die Probe gestellt ist. Man wolle also aus dem notgedrungenen Übergehen mancher Punkte nicht auf ein Einverständnis mit den betreffenden Behauptungen und Beweisversuchen schließen.

Meine „verkrüppelten und unzusammenhängenden Zitate“ aus seinem Aufsatz, sagt P. W., erlauben kein unparteiisches Urteil. Vorerst: ich habe in meinem Verteidigungsartikel — wofür mich ein zweimaliges Durchlesen nicht getäuscht hat — kein einziges eigentliches Zitat aus P. W. gebracht, nur Inhaltsangaben. P. W. behauptet ohne zu beweisen; ich bringe also den Leser mit dieser Sache nicht weiter zu behelligen. Was meine Inhaltsangaben betrifft, so hat sie P. W. durch Selbstzitate nur bestätigt.

Es wird dann gegen die Bezeichnung „Äqualisten“ protestiert. Es sei falsch, daß, wie ich nach auch Dr. Haberl sagen, der Lehre Solesmes zufolge alle Noten im Choral gleichlang seien. — Zunächst weise ich hier, unter anderem, auf die Artikel Dr. P. Wagners im Berichte des Straßburger Chorkongresses hin, in denen mit schönem Fettdruck hervorgehoben wird, der Choral sei „*Cantus planus*, Gesang im Gleichmaß der Noten“ (Seite 45) und dies sei „die historisch einzig

mögliche Vortragsweise des traditionellen Chorals". (Seite 47.) Und Dr. Wagner ist Solesmist obwohl nicht Mocuquereantist. Noch ein paar Aussprüche aus dem Solesmer Lager: P. Johner, O. S. B. in „Neue Schule des Choralgesanges“ Seite 21, schreibt: „Der Zeitwert all dieser (d. h. Choral-) Noten ist an sich gleich groß.“ Giulio Bas, der in enger Beziehung steht zu Dom Mocuquerean, schreibt seinerseits in „Über die Ausführung des gregorianischen Gesanges“, Seite 11: „Trotz ihrer äußeren Verschiedenheit . . . haben sie (die Choralnoten) in Wirklichkeit denselben Wert.“ Und in dem unter Neuseslesmer Einfluß entstandenen und in den Neuseslesmer Choralkursen benutzten „Lehrbuch des Choralgesanges von den Benediktinerinnen von Stanbrook“ lese ich Seite 34: „Wir haben oben gesagt, daß theoretisch alle Noten im Choral gleich lang sind.“<sup>1)</sup>

Ich kann mich hier bezüglich dieses Punktes nicht in eine Besprechung des von P. W. erwähnten Buches Dom Mocuquereaus einlassen, auch weiß ich wohl, was P. W. mit seinem Solesmer „Wogen und Wiegen und Schwingen auf langen Noten“ meint. Was die zu praktischen Zwecken bewerkstelligte aber unhistorische und antimittelalterliche Zusammenziehung der *Strophici, notae repercussae* etc. zu einer einzigen längeren Note betrifft, so kann man meine Bemerkungen in *Musica sacra* 1908, Seite 114 und 115 nachlesen. Diese neugebackenen Längen sind zudem zu unregelmäßig und dünn gesät, um als Grundlage eines eigentlichen, geordneten Rhythmus dienen zu können. Die Verdoppelungen der *mora vocis* am Schlusse der Sätze sind mißverständene ursprüngliche *Ritardandos*. Mit Schlußlängen kommt man übrigens bei Herstellung eines ordentlichen Rhythmus auch auf keinen grünen Zweig. Was aber P. W. hier besonders im Auge haben wird, sind die unmeßbaren, unbestimmten, unfäßbaren Dehnungen der Neuseslesmer Theses usw. Hierüber sage ich einiges in den schon in den Händen der Redaktion liegenden Randglossen IV, und ich werde darauf wohl noch einmal eingehender zurückkommen. Hier nur die Bemerkung: solche Imponderabilien können keinen eigentlichen Rhythmus herstellen, und solche dem klaren Erfassen ausweichende Dehnungen ändern ebensowenig an der Tatsache des Solesmer Gleichwertes der Noten, wie unser *tempo rubato* und der lebendig-agogisch schattierte Vortrag moderner Musik den Charakter des genau proportionell abgemessenen Dauerwertes der Noten dieser Musik zerstört. Auch P. Johner kennt und will diese Solesmeser Dehnungen, nichtsdestoweniger definiert er im obengenannten Werke, Seite 3, den Choral als einen „in festen Zeitwerten“ sich bewegenden Gesang; welcher Art aber dieser Wert sein soll, haben wir oben von P. Johner vernommen.

Was das Notenbeispiel („*Dum veneris*“) aus meinem *Requiem* betrifft, so hat P. W. dasselbe allerdings nicht direkt eine Vogelscheuche genannt, aber es zum Zwecke gebracht, zu dem eine Vogelscheuche dient, als abschreckende „Illustration meiner radikalen Methode“, als ein Beispiel von „Verzerrung der Musik“, „dessen Rhythmus alle Musik aus dem Gesang herausnimmt“, „für welches jeder toungewandte Musiker in den Musikzentren der Welt, in Berlin, Wien, Paris, nur ein Lächeln der Verachtung haben würde“. (Siehe „*Church Music*“, IV., Seite 304 und 305.) Was meine Wiedergabe des Notenbeispiels „in doppelt verlängerten Noten“ angeht, so möchte man meinen, P. W. habe den an Ort und Stelle klar angegebenen Zweck meines Verfahrens nicht verstanden. Die folgenden diesbezüglichen Bemerkungen scheinen mir für die gerechte Beurteilung genauer graphischer Darstellungen des Choralrhythmus in modernen Noten, d. h. in einer die tatsächlichen Ausführungsvorgänge wirklich widerspiegelnden Schreibweise, wichtig genug, um einiges Verweilen bei diesem Gegenstand zu rechtfertigen. Das bisherige graphische Verfahren, auch in der Medizina und in der früher gebräuchlichen modernen Form, hat uns nicht daran gewöhnt, den orientalisierenden, d. h. reich melismatischen, in vielen Windungen und Arabesken sich ergehenden Choral so schriftlich dargestellt zu sehen, wie er wirklich klingt und rhythmisch ausgeführt wird; es hat deshalb für unser Auge (unser Ohr ist an die Sache schon mehr gewöhnt) etwas Befremdendes, ihn einmal dergestalt graphisch vor sich zu haben. Um nun zu zeigen, daß es sich hier sozusagen um eine optische Täuschung handelt, hatte ich das von P. W. beanstandete „*Dum veneris*“ in der von der Wittschen Orgelbegleitung her gewöhnten graphischen Darstellung wiedergegeben, sofort aber hinzugefügt, daß fürs Ohr faktisch ganz dasselbe Ergebnis wie bei der Originalform in meinem Op. 90 herauskommt. Ein Vertuschungskniff war dies nicht.

P. W. sagt dann, ich hätte mich „besonders darüber“ empört gezeigt, daß er in Verbindung mit der Tätigkeit der Mensuralisten von Protestanten, Luthers Grundsatz und Ketzerei gesprochen habe. Vorerst: der Ausdruck „besonders darüber“ ist nicht richtig, wie man sich bei Durchlesung der betreffenden Stelle in *Musica sacra*, Seite 84 (in der Mitte) überzeugen kann. Nicht besonders diese Zusammenstellung mit Protestanten etc., sondern all die von mir im selben Atemzug aufgezählten Verdächtigungen veranlaßten mich zu dem Satze: „Und all dieses Zetergeschrei gelegentlich einer reinen Kunstfrage, in Sachen einer einfachen rhythmischen Interpretation!“ P. W. zitiert sich dann

<sup>1)</sup> Eine Bemerkung: Wer Neues behauptet, dem liegt logisch die Pflicht ob, zu beweisen, andernfalls braucht seine Behauptung nicht berücksichtigt zu werden. Wo aber in aller Welt haben die Oratoristen den Gleichwert der Noten des alten Chorals als zu Recht bestehend bewiesen? Es schrieb mir denn auch neulich ein Musiker: „Behauptungen, stets Behauptungen, welche aus ihrem vorausgesetzten Prinzip fließen: dem angeblichen Gleichmaß der Noten. Möchten doch die Aqualisten einmal dieses Prinzip beweisen und sich nicht damit begnügen, dasselbe als Postulat hinzustellen, das sich der Beweisführung entzieht, auf dem aber doch der ganze wissenschaftliche Bau ruht. Die Mensuralisten begnügen sich nicht mit einem derartigen Grund: dieselben beweisen mittelst Zeugnisse und Tatsachen eine Wahrheit, die eben eine ganz historische ist. Möchten ihre Gegner wenigstens versuchen, dasselbe zu tun.“

selbst. Um vollständig zu sein, hätte er gut daran getan, auch folgende in der Sache nicht unwichtige Stelle am Anfang seines Artikels, die sogleich den Ton zum Ganzen angibt, zu zitieren: „Die Mensuralisten, diese Protestanten unter den Choralisten“. Das *tertium comparationis* ist auch mir nicht entgangen, noch habe ich angenommen, P. W. habe mich und die übrigen Mensuralisten wirklich in religiös-dogmatischem Sinne Protestanten genannt; aber wenig passend und wenig taktvoll fand und fügte ich allerdings die Zusammenstellung doch, zumal den vielen Priestern und Ordensleuten unter den Mensuralisten gegenüber.

Im diesbezüglichen Selbstzitat sagt P. W., Dom Mocquereau folge in seinen rhythmischen Ausgaben den Romansbuchstaben — und Zeichen. — Einige nette Beispiele dieser angeblichen Dokumententreue habe ich in meinen Randglossen III charakterisiert. Im Solesmer Lager selbst ist man diesbezüglich zum großen Teil nicht so leicht befriedigt wie P. W. Man lese nur die scharfe Verurteilung des Mocquereauschen Verfahrens seitens eines der Hauptsolesmisten, A. Gastoné, in „*La Tribune de St. Gervais*“, 1908, Nr. 11; ebenfalls die entschiedene, wenn auch mit vielem Zartgefühl geäußerte und wirklich interessante Abweisung seitens Dom Lucien Davids, O. S. B., des Sekretärs Dom Pothiers in „*Revue de chant grég.*“ 1909, Nr. 5 und 6 (Artikel: „*Les signes rythmiques*“). Man vergleiche zudem Dr. Wagner in „*Gregor. Rundschau*“ 1908, Nr. 12 und 1909, Nr. 1. Die Herren im Solesmer Lager sind durchaus nicht nur in nebensächlichen und für die Praxis belanglosen rhythmischen Dingen uneinig, wie P. W. meint.

Wie schlimm steht es aber mit dem Verhalten der Solesmisten, wenn man den Satz gelten lassen will, den P. W. sogleich beifügt — und recht verstanden und mit den allenfalls nötig sein könnenden Einschränkungen muß man ihn gelten lassen —: „Man muß, schreibt P. W., in der Interpretation eines Kunstwerkes der Intention folgen, wie sie sich im Original des Komponisten oder in den ältesten vorhandenen Handschriften kundgibt“. Was die in den alten Choralakrodes sich kundgebende wesentliche Intention der Komponisten ist, darüber haben uns die gregorianischen Autoren des Mittelalters keinen vernünftigen Zweifel gelassen; sie sagen es klar: ihre Noten sind Längen und Kürzen von genau abgemessener und proportioneller Dauer, so daß man dabei, wie bei den Längen und Kürzen der antikklassischen Poesie taktieren kann. Die Zeichen für diese Dauerwerte, Zeichen, welche diese Autoren uns mitteilen und erklären, sind zu „hundertern und tausenden“ in den ältesten Handschriften enthalten. Und was tut Solesmes? Es ignoriert sie in ihrem Wesen und Prinzip.

P. W. wirft mir nun bezüglich meiner rhythmischen Bearbeitungen Willkür und einfaches Befolgen persönlichen musikalischen Empfindens vor. Hat er wirklich die rhythmischen Neuenzeichen mit meiner Bearbeitung verglichen? Ich zweifle sehr. Wie könnte er es auch nur, da ihm die Neuen Sprache, weil er sich ihr gegenüber verschließt, nichts von ihren proportionellen Längen und Kürzen zu erzählen vermag? Er behauptet übrigens auch nicht, es getan zu haben. Wie kann er aber dann mich von diesem Standpunkt aus sachgemäß beurteilen? Aber es erstaunt ihn ja geradezu mein freimütiges Bekenntnis, daß ich keine historisch-kritische Ausgabe beabsichtige und daß mir vor allem künstlerische Rücksichten als Richtschnur dienen. Nun, wer die Fleury-Bonvischie Schrift „Über Choralrhythmus“ (1907) und die Artikel in *Musica sacra* von 1908 an einigermaßen aufmerksam verfolgt hat, wird dieses Staunen nicht mitempfinden. Da hier eine praktische und nicht unwichtige Frage im Spiele ist, erlaube man mir, auf die Sache etwas einzugehen. Ich schrieb z. B. in *Musica sacra* 1908, Seite 117, — und es war dies nicht das erste Mal: — „Der musikalische Rhythmus kann dem Choral in zweifacher Weise wiedergegeben werden: in archäologisch-historischen Ausgaben; . . . in diesen müßte der ursprüngliche Rhythmus so genau wie möglich wiedergegeben werden, ob er für die Praxis sich brauchbar erweist oder nicht; . . . dann in Ausgaben, die für die Praxis bestimmt sind. In denselben brancht vor erkennbar ursprünglichen Rhythmus nur das Praktische, Geschmackvolle, Ästhetisch-Wertvolle beibehalten zu werden, usw.“ Die erstere Art und Ähnliches überlasse ich dem P. Dechevrens, der schon manches derartige herangegeben hat. Ich habe mich für die zweite Art entschieden. Da doch einmal ganz neu aufgebaut werden soll, so richte man sich, dachte ich mir, gleich so ein, daß es unserer im Verlauf der Jahrhunderte an Erfahrung und Geschmack erstarkten Einsicht entspricht, wenigstens insoweit das Wesentliche im Rhythmus der überkommenen Gesänge bleibt und die Pietät es gestattet. Ich bin nämlich, auf Grund der Ergebnisse der Neuen-entzifferungen, der Überzeugung, daß, wie in der fehlerhaften Textbehandlung,\*) so auch im Rhythmus unsere mittelalterlichen Zunftgenossen einem geläuterten Geschmack nicht, wie es zu wünschen wäre, Genüge geleistet haben, und daß hier deshalb die verbessernde Hand mit Erfolg angelegt werden kann. Aber dann die Subjektivität! Nun ja, jede Komposition — auch bei unseren gregorianischen Kollegen des Mittelalters war dies der Fall — fängt mit subjektivem Empfinden und Schaffen an und verobjektiviert sich dann. Wenn diese Subjektivität die eines guten, historisch-wissenschaftlich gebildeten, kirchlich empfindenden Musikers ist, dann entsteht etwas Gutes und Kirchliches, das, wie es ja bei modernen Schöpfungen auch geschieht, von vielen, ja selbst von allen angenommen werden kann, oder doch durch die feilende Hand der Praxis und der Zeit nach und nach endgültig vervollkommen werden könnte. Auch Dom Pothier hat ja ein ganzes Gesangstück, und vielleicht deren mehrere, für die vatikanische Ausgabe selbst komponiert. Ich meine die *Communio „Sacerdos magnus“*. (Siehe den Artikel von G. Bas in „*Rassegna gregoriana*“ 1909 S. 313, Fußnote). Das Sub-

\*) In Randglossen IV wird man unter anderen Dingen eine Anzahl Dokumente finden, welche die wenig erbauliche Anschauung über Textbehandlung im Mittelalter vor Augen stellen.

jektive ist also durchaus nicht immer etwas so Unannehmbares und Ungeheuerliches, wie P. W. zu meinen scheint.

Auch Herr J. Auer, den, zugleich mit Herrn A. Wiltberger, P. W. gelegentlich erwähnt, macht im Cäcilienvereinskataloge leider die Bemerkung, es sei in meiner *Requiem*-Rhythmisierung zuviel nach subjektiver Auffassung Gestaltetes. Ich gestehe hier, daß die ziemlich kühle Aufnahme meiner *Requiem*-Bearbeitung seitens des einen und die beinahe ablehnende Haltung des andern mich sehr überrascht und enttäuscht haben. Bin ich doch der Überzeugung, daß der Rhythmus meines Op. 90 im großen ganzen derjenige ist, den ich faktisch jahrelang in den Kirchen Europas und Amerikas gehört habe; und in der Meinung, der von beiden Musikern wahrscheinlich gutgeheißene Vortrag der Choralchöre, welchen sie bisher gelanscht und die sie vielleicht dirigiert haben, könne mit dem von mir gehörten kaum verschieden gewesen sein, hatte ich, wenn vielleicht auch nicht bezüglich aller Einzelheiten,<sup>1)</sup> so doch im ganzen ein freudiges Entgegenkommen erwartet. Aufrecht gesprochen liegt mir an dem Urteil der beiden Musiker viel mehr als an demjenigen des P. W., und ich hoffe noch immer auf ihre „Bekehrung“, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf; während ich sehr fürchte, P. W. gehöre, mit so vielen anderen Aqualisten, auf musikalischem Gebiet zu den Bourbonen, von denen es heißt, sie hätten, trotz all der den Ereignissen innewohnenden Belehrung, politisch „nichts gelernt und nichts verlernt“. Man staunt in der Tat — das Staunen ist nun auf meiner Seite — wie an den Oratoristen all die klaren Argumente und historischen Tatsachen, die P. Dechevrens vorgelegt hat, wirkungslos abprallen könnten.<sup>2)</sup> Die Oratoristen haben jahrelang P. Dechevrens einfach ignoriert, und jetzt, wenn überhaupt etwas geschieht, wird nur so oberflächlich betrachtet und mit Vorliebe neben der Sache, neben dem springenden Punkt argumentiert; während auf seiten der Mensuralisten die Gründe der Oratoristen seit langer Zeit (von Dechevrens, Gietmann u. a.) genau und eingehend geprüft und besprochen worden sind. Wollten unsere Gegner dasselbe bezüglich unserer Argumente tun, man würde nach und nach sich verständigen. Läuft man dabei auch Gefahr, liebgewonnene Ansichten drangeben zu müssen, was schadet es? Nur die Wahrheit erlöst, und die Kunst kann dabei gewinnen.

Nun zur famosen Verschwörung, die da angezettelt sein soll von den Medizern, dem Cäcilienverein und Bonvin & Co! P. W. ist weit entfernt, sich wegen des Auftretens der Fabel zu entschuldigen, er nimmt vielmehr die Gelegenheit wahr, ähnlich den früheren Anfeindungen des Deutschen Cäcilienvereins und Dr. Haberlis in seinen Reiseeindrücken („*Church Music*“ III., Seite 90, 91, 149 u. folg.) nochmals seine gelegentlich meines Op. 90 vorgebrachten, dieselbe Person und denselben Verein zur Zielscheibe nehmenden Verdächtigungen gerade in einer der Vereinszeitschriften *con gusto* breitzutreten. Nicht nur wiederholt er, sich selbst zitierend, die ganze rein aus der Luft gegriffene Anklage und erklärt, sie aufrecht halten zu wollen, sondern er sucht, das eigenartige Ergebnis seiner Detektivenarbeit durch neue von überallher zusammengetragene Indizienbeweise (?) etwaigen sensationstüchtigen Lesern glaublicher erscheinen zu lassen. Er zieht nun auch noch den amerikanischen Cäcilienverein mittels dessen literarischen Organs ins Komplott hinein usw. Ich fühle mich von den Insinuationen angewidert und mag darüber kein weiteres Wort verlieren. Will sich P. W. noch weiterhin an eingebildeten Verschwörungsgeschichten ergötzen, so sei es ihm nicht benommen. Übrigens hält der Leiter dieser Zeitschrift als Generalpräses des Cäcilienvereins P. W.'s Verdächtigungen der Mühe einer Abfertigung wert — an seiner Stelle gelten sie mir nicht so viel — so wird er nicht ermangeln, die rechte Antwort zu geben.

P. W. leugnet dann die Richtigkeit meiner Bemerkung, daß der sogenannte oratorische Rhythmus, seinen Erfindern zufolge, sich vom Texte herleitet. Nun, auf die Richtigkeit meiner Aussage deutet doch schon die von den Oratoristen für ihr rhythmisches Produkt bekanntlich gewählte Bezeichnung: *Rhythme oratoire*, oratorischer Rhythmus. Ich gebe gern zu, daß Dom Mocquereau, wenn auch mit sich selbst in Widerspruch<sup>3)</sup> und in seinen Zwei- und Dreiteiligkeiten nur karikiert, sich nach und nach einem selbständigen musikalischen Rhythmus genähert hat; er hat sich aber dadurch die Mißbilligung im eigenen Lager zugezogen. Man kann sich davon überzeugen,

<sup>1)</sup> Ich möchte hier die Bemerkung machen, daß manche Einzelheit anders rhythmisiert werden könnte, wenn es nur erlaubt wäre, kleine Änderungen vorzunehmen, besonders mancherorts die Textsilben ein wenig zu verschieben. Wie die Umstände jetzt stehen, ist man öfters gezwungen, nicht nur andere Dauerwerte zu verwenden, als es die rhythmischen Zeichen angeben, sondern auch anders als man es vom rein musikalischen Standpunkt aus wünschte, nur damit der natürlichen Textdeklamation nicht zu große Gewalt angetan werde.

<sup>2)</sup> Unter den oratoristischen Gelehrten ist wohl Dr. Wagner derjenige, der vom historischen Richtigen, und von den durch die Mensuralisten hervorgehobenen Tatsachen am meisten annimmt.

<sup>3)</sup> Es trifft sich, daß gerade nach Fertigstellung des Manuskriptes des vorliegenden Artikels mir der aus Tournai bestellte, von Dom Mocquereau 1894 herausgegebene IV. Band der „*Paléographie musicale*“ zukommt. Ich schlage das Buch auf, und siehe da, das erste, was mir unter die Augen kommt, ist folgende (hier übersetzte) Stelle: „Eriern wir vorerst an das Grundprinzip der gregorianischen Theorie: die Notengruppen, wie die einzeln stehenden Töne, sind schließlich nur eine musikalische Materie, fähig den Rhythmus zu erhalten. Diesen Rhythmus erhalten sie vom Text“. Ich kann gegenwärtig nicht den Zusammenhang studieren; man wird aber gestehen, daß das Zitat, falls die Sprache nicht da ist, um die Gedanken zu verbergen, nicht zugunsten der bezüglich Dom Mocquereaus von P. W. gemachten Behauptung zu lauten scheint. Ich hatte oben wohl recht, als ich von den Widersprüchen Dom Mocquereaus sprach.

wenn man z. B. die oben von mir angeführten Artikel A. Gastouès, Dom L. Davids und Dr. Wagners liest.

Wenn P. W. im eigenen Lager Bescheid weiß, kennt er doch auch die Lehren P. Birkles in „Katechismus des Choralgesanges“. Meine Randglossen IV teilen daraus Sätze mit, wie die folgenden (aus der englischen Ausgabe hier rückübersetzt): „Der Text beherrscht alles, die ganze Melodie“, „die Melodien besitzen aus sich selbst die Form der zwei- oder dreiteiligen Gruppierungen nicht, sondern erhalten dieselbe vom Text“. Und lehrt nicht der bekannte französische Oratorist Pierre Aubry, im Choral sei „das einzige rhythmuserzeugende Prinzip des Vortrags der Wortakzent“? Und Dom Pothier selbst, den P. W. doch gewiß als guten, echten Oratoristen, ja als den eigentlichen Begründer der Oratoristenschule anerkennen wird, hat noch neulich in der „Revue du chant grégorien“ Nr. 6, Seite 186, folgende charakteristische Stelle geschrieben, die ich für die deutschen Leser aus dem Französischen übersetze und größtenteils wiedergebe: „In den zwei Arten von Rezitationen, und ebenfalls in den eigentlichen Gesängen, die für je eine Silbe eine Note bieten, besteht das ganze Geheimnis des Rhythmus in der guten Akzentuation und Phrasierung des Textes. Und was geschieht, wenn die stärker entwickelte Melodie die Silben mit mehreren Noten beladet und von Zeit zu Zeit nach Belieben auf einer einzigen Silbe eine größere oder geringere Reihe von Neumen sich ausbreiten läßt? . . . Auch hier ist die Rhythmusart . . . diejenige der Rede. So entlehnt also die Melodie in den syllabischen Stellen dem Texte, und zwar einzig dem Texte ihre Akzentuation und Phrasierung. In den notenreicheren Stellen, wenn diese Noten auf einer Silbe nur eine Gruppe bilden, oder höchstens zwei, so fahren auch hier die Wörter fort, durch ihre eigene Gruppierung und Akzentuation die rhythmische Bewegung, die Akzentuierung und Phrasierung des Gesanges zu bedingen. Was die neumatischen Stellen angeht, so ahmt hier die Gruppierung der Neumen derjenigen der Wörter nach und ersetzt sie. Von Anfang bis Ende des Stückes bleibt der Rhythmus entweder gerade derjenige der Rede, oder ein Rhythmus, der dem rednerischen ähnlich ist“. Und Seite 184 hat Dom Pothier versichert: „Was man beim Choral nie aus den Augen verlieren soll, worauf man nicht genug bestehen kann, ist das intime Verhältnis, das zwischen dem Text und der Melodie existiert, mag sich letztere auch noch so sehr entfalten“. Die Hervorhebung der Schlußworte ist von Dom Pothier selbst. Sonderbar! — es sei dies nebenbei bemerkt — also, bestimmender textlicher Einfluß auch bei der so oft vorkommenden 10, 20 bis 58 Noten zählenden Belastung einer einzigen Wortsilbe! Und bei dieser angeblichen engen Abhängigkeit vom Texte doch wieder die bekannte Mißhandlung dieses selbigen Textes und seiner Wortakzente in den solesmistischen, namentlich französischen Choralrhythmisierungen!

P. W. schreibt am Schlusse, ich habe „durch meine Choralausgaben der vom Heiligen Vater so heiß ersehnten Choralreform einen bösen Streich versetzt“. Er erlaube mir demgegenüber zu erklären, daß ich mir nicht nur einer entgegengesetzten Absicht bewußt bin, sondern die Überzeugung habe, mein Scherflein beigetragen zu haben und noch beitragen zu sollen zur Klärung der Choralfrage und zur Wiedererhebung des liturgischen Gesanges auf dasjenige musikalische Niveau, von dem der Rhythmusverlust im 12. Jahrhundert ihn herabsteigen ließ.

Kanisius-Kolleg, Buffalo N. Y.

Ludwig Bonvin, S. J.

# MUSICA SACRA.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888).

Monatschrift für Hebung und Förderung der kath. Kirchenmusik.

Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg.

Neue Folge XXI., als Fortsetzung XXXII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra“ wird am 1. jeden Monats ausgegeben, jede der 12 Nummern umfaßt 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen wurden mit Nr. 6 und 8 versendet. Der Abonnementspreis des 42. Jahrgangs 1909 beträgt 3 Mark; Einzelnummern ohne Musikbeilagen kosten 30 Pfennige. Die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen.

**Inhaltsübersicht:** *Organaria:* I. Jos. Gruber (3); Mayerhoffer, P. Isidor; Dr. Fr. Xav. Mathias; A. Jos. Monar (3); E. Romano; Wilh. Schlichting; Aug. Weil. II. L. Birkendal-Barfod; J. A. Kryggell; E. Sjöngen; J. Haas; H. Roth; Br. Wick; S. Karg-Elert. III. Neue Orgel in Metten. (Schluß folgt.) — Ranglossen zu oratoristischen Äußerungen. IV. Von P. L. Bonvin, S. J. — Vom Bücher- und Musikalienmarkt; III. K. Preinfalk; Aug. Wiltberger; G. Winter; M. Gulbins; W. Köhler-Wümbach; Fr. Nagler; Max Stange; Fritz Vögely; Mich. Haller (4); Sigfrid Karg-Elert (2). (Schluß folgt.) — Vermischte Nachrichten und Mitteilungen; Cyrillus-Vereinsversammlung in Pilsen; Roermond, M. J. II, Ieltjens †; Redaktionsnotiz und Abonnements Einladung; Errata zum Artikel Ranglossen III. — Anzeigenblatt Nr. 12 mit Inhaltsübersicht von Nr. 11 des Cäcilienvereinsorgans, sowie Inhaltsverzeichnis des 42. Bandes und Bestellzettel für den 43. Jahrgang 1910 der *Musica sacra*.

## Organaria.

I. Orgelkompositionen zum liturgisch kirchlichen Gebrauche: Die Orgelstücke von **Jos. Gruber** sind in 5 Heften verteilt, von denen die ersten zwei bereits in *Musica sacra* Seite 33, resp. 61 empfohlen worden sind. Den Schluß bilden Heft 3 (Op. 190). Sechs Trauerpräludien. Heft 4 (Op. 193). Sechs Präludien über die gebräuchlichsten *Ite missa est*. Heft 5 (Op. 192). Sechs feierliche Orgelstücke für besondere Gelegenheiten.<sup>1)</sup> Liturgische Bedenken hat Referent gegen die sechs Trauerpräludien, für welche beim *Requiem*, weder vor noch nach demselben, eine Verwendung nicht ist; die liturgische Vorschrift lautet, daß nur zur Stütze des Gesangschores die Orgel als Begleitungsinstrument gestattet ist. In Heft 5 sind besonders das Bräutlied aus Rich. Wagners *Lohengrin* und der Hochzeitsmarsch aus Mendelssohns „Sommernachtstraum“ zu beanstanden, da sie direkt die Erinnerung an durchaus weltliche Eindrücke wachrufen. Auch die Phantasie über die Österreicherische Joseph Haydn'sche Kaiserhymne gehört nicht zur Liturgie. Bei Orgelproben oder außerkirchlichen Konzerten sind jedoch diese drei von Gruber für die Orgel wirksam arrangierten Sätze gut zu empfehlen.

**Mayrhofer, P. Isidor**, Chorregent im Benediktinerstift Seitenstetten. „Kein stümperhaftes Pedalspiel mehr!“ Idee einer folgerichtigen, leicht überschaubaren Pedalapplikatur für Orgel.<sup>2)</sup> Wohl ist das Heftchen größtenteils theoretischer Natur, aber die Kunst des Pedalspiels, auf das schon bei Beginn des Orgelspiels Aufmerksamkeit und größter Fleiß beim Abwechseln und Übersetzen der Füße, Gebrauch des Absatzes und Ablösen der Füße und in den darauffolgenden Übungen mit Ober- und Untertasten gelenkt werden soll, ist so klar und übersichtlich entwickelt, daß eine Anwendung des Gelernten auf klassische Tonwerke und schwierigere Orgelsätze nicht entmutigenden Einfluß haben wird.

Zur Orgelbegleitung<sup>3)</sup>, welche **Dr. Franz Xaver Mathias** für sämtliche Meßteile des *Commune Sanctorum* verfaßt hat, möchte der Unterzeichnete nur einige unmaßgebliche Bemerkungen machen. Stich und Ausstattung der 124 Seiten in Quart sind ausgezeichnet schön und deutlich. Die Erinnerung an Aufführungen, welche Referent in Beuron, Emaus, Graz, Rom, Straßburg usw. nach der Lesart des Vatikanischen Graduale

<sup>1)</sup> Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Preis: jedes Heft 2 M.

<sup>2)</sup> Augsburg und Wien, Anton Böhm & Sohn. 1909. Preis 1 M 20 S.

<sup>3)</sup> *Organum comitans ad Commune Sanctorum Gradualis Romani quod juxta Editionem Vaticanam harmonice ornavit* Dr. F. X. Mathias, Organista Ecclesiae Cathedralis Argentinensis. Regensburg Fr. Pustet. 1909. Preis 3 M 20 S.



mit Orgelbegleitung seit Jahren in sich aufgenommen hat, haben ihn mehr und mehr zur Überzeugung gebracht, daß die Begleitung der Orgel die Sänger nicht führen, sondern nur verwirren kann, daß die reichen und rasch vorzutragenden Melodien wie mit Nebel und Rauch eingehüllt erscheinen und bei dem notwendig fließenden Vortrag die Harmonie unklar, unbestimmt und unrein erklingt, auch wenn Meister wie Dr. Mathias, Springer und P. Molitor an der Orgel sitzen. Für den Vatikanischen Choral also kann auf die Orgelbegleitung nur zum Vorteil dieses absolut einstimmig erfundenen und gedachten Gesanges verzichtet werden. Was die in diesem Hefte gewählte Begleitungsart anlangt, so fällt der absolute Mangel harmonischer Kadenzen auf, sowie die Auflösung der Chorschrift nicht in gleichlange Noten, sondern abwechselnd in Achtel- und Viertelnoten mit Dehnungen, die den absoluten Äqualisten recht bedenklich erscheinen werden, aber nach dem Grundsatz beurteilt werden können: Mache es ein jeder, wie er's fürs beste und schönste hält.

**A. Jos. Monar**, Op. 39. Variationen für Orgel über das Lied: „Freue dich, du Himmelskönigin!“ Preis 1  $\mathcal{M}$  80  $\mathcal{S}$ .<sup>1)</sup>

— — Op. 40. *Alleluja*. Tonstück für Orgel über das österliche *Alleluja*. Preis 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ .<sup>1)</sup>

— — Op. 41. *Lauda Sion*. Tokkata für Orgel. Preis 2  $\mathcal{M}$ .<sup>1)</sup>

— — Op. 42. Phantasie für Orgel. Preis 2  $\mathcal{M}$ .<sup>1)</sup>

Die Kompositionen dieser 4 Hefte sind teils für mittelmäßige, größtenteils aber für gewandte Orgeltechniker geschrieben. Die Notation ist auf drei Systeme verteilt. Tempo-, Manual- und Registerwechsel helfen zu gutem Vortrage. Die Publikationen sind besonders für längere Vorführungen der Orgel bei Prüfungen, Orgelkonzerten und ähnlichen Veranlassungen sehr erwünscht.

— — *Pleno Organo*, 68 Festvor- und Nachspiele für die Orgel, gesammelt und herausgegeben von A. Jos. Monar, ist in 3. Auflage erschienen<sup>2)</sup>. Die erste Auflage wurde in *Musica sacra* 1898, Seite 122 besprochen und mit Referaten von E. v. Werra und Karl Walter unter Nr. 2195 im Cäcilienvereins-Katalog aufgenommen. Die Tonarten sind beim Neuabdruck der Platten als Kolumnentitel angegeben. Die Namen der Mitarbeiter stehen im Inhaltsverzeichnis.

Fünf kurze und leichte Orgelstücke- oder Harmoniumsätze schrieb **Ellisabetta Romano**.<sup>3)</sup> Dieselben sind ernst, ja träumerisch und besonders durch den Legatostil auch für Harmonium empfehlenswert.

Fünf Stücke für Festgottesdienst und Konzert von **Wilhelm Schlichting**, Op. 25.<sup>4)</sup> Die Sätze zeugen von schöner Erfindungskraft und halten einheitlich die Motive fest, ohne nach modulatorischer oder harmonischer Seite in Bizarrerien zu verfallen. Sie verlangen mittlere Technik und sind größtenteils für *Pleno*, mit Einschaltungen zarter Mittelsätze, berechnet.

Neunzig Vor- und Zwischenspiele für die Orgel zu den Chorälen *Asperges me*, *Vidi aquam*, *Veni Creator Spiritus* und *Pange lingua* (bei Erteilung des sakramentalen Segens), herausgegeben von **August Well**,<sup>5)</sup> Pfarrer zu Hattenheim im Rheingau, Op. 2. Der Herausgeber der „800 Orgelkompositionen“, die in *Musica sacra* 1907, Seite 35, besprochen und im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nr. 3476 mit Referaten von Karl Walter und E. v. Werra aufgenommen worden sind, hat auch vorliegende „90 kurze Vor- und Nachspiele“ für die genannten Choräle teils selbst verfaßt, teils aus Kompositionen früherer Zeit, jedoch mit Kürzungen und Veränderungen gesammelt.<sup>6)</sup> Die Sätze sind sehr leicht, für

<sup>1)</sup> Bonn, Anton Heidehlmann.    <sup>2)</sup> Op. 15. Paderborn, Junfermann. Preis 6  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ .

<sup>3)</sup> *Cinque Preludii* per Organo od armonio. Turin, Marcello Capra. Preis 80  $\mathcal{S}$ .

<sup>4)</sup> Münster i. W., Wilhelm Schlichting. Preis 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ .

<sup>5)</sup> Regensburg, Fr. Pustet. 1910. Preis 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ .

<sup>6)</sup> Die benutzten Autoren sind: Joh. Seb. Bach, Ant. Cabezon, Giac. Carissimi, J. E. Eberlin, J. K. F. Fischer, F. Fontana, Gir. Frescobaldi, J. J. Froberger, M. Hermesdorff, Fr. Koenen, Ori. di Lasso, Simon Lohet, Ign. Mitterer, G. P. da Palestrina, M. Prätorius, J. Quaddieg, Fr. Roberday, Fr. Suriano, Jo. Titelouze, T. L. da Vittoria; der Herausgeber selbst ist mit 58 Nummern vertreten.

das Pedal ist *r*, *l* und Fußwechsel angegeben; auch schwache Organisten werden sich dieser Sammlung mit Nutzen bedienen oder durch dieselbe zur Weiterführung Anregung finden.

II. Kompositionen für Konzerte oder zur Übung und Unterhaltung. 1. Aus dem Verlag von W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig:

**L. Birkendal-Barfod.** Orgelalbum. Preis 2 *M* 50 *S*. Dasselbe enthält: a) ein *Duetto* von F. Mendelssohn-Bartholdy (Op. 38, Nr. 6); b) dessen Tränermarsch (Op. 63, Nr. 3); c) ein Albumblatt von Edm. Neupert; d) *Chanson-Triste* von P. Tschaiikowsky; e) ein *Andantino* des Herausgebers; f) *Ave maris stella* von Ed. Grieg; g) Schlummerlied von Rob. Schumann; h) Oddes Leichenfeier von C. E. F. Horneman; i) ein schwedisches Volkslied; k) die Nokturne aus Op. 37, von Fr. Chopin; l) Mignonmelodien aus Op. 25 von Christian Sinding. Sämtliche Nummern sind auf drei Systemen verteilt und für die technische Ausbildung strebsamer Organisten sehr geeignet.

**Joh. Adam Krygell,** Op. 31. *Legende* für Violine und Orgel. Preis 2 *M*. Der Violinpart verlangt bedeutend größere Technik als die Orgelstimme. Der musikalisch schöne Satz schließt über dem variierten Choral: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“.

**Emil Sjörgen,** Op. 49. *Prelude et Fugue pour Orgue*. Preis 2 *M*. Das schöne, konzertmäßige, jedoch schwierige Werk ist dem berühmten Franzosen Alex. Guilmant gewidmet und verlangt wohl gute und saubere Technik, jedoch nicht Virtuosität.

2. Aus dem Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig:

**Haas Joseph,** Op. 25. Suite (*A*-dur) für Orgel (Improvisation, Intermezzo, Capriccio, Romanze, Passacaglia). Preis 4 *M*. Dieses großangelegte Werk ist für Konzertorganisten bestimmt und verlangt eine dreimanualige Orgel und einen durchgebildeten Techniker zur Bewältigung der chromatisch durchgespielten, rhythmisch reichlich ausgestatteten, für die Registrierung von *fff* bis *ppp* von einem Adjunkten unterstützten Virtuosen. Sie ist dem Konzertorganisten Otto Burkert in Brunn gewidmet.

Präludium, Chaconne und Doppelfuge (*D*-moll von Hermann Roth. Preis 3 *M*. Die Vorbemerkungen zum Vortrag werden dem sich als Konzertist ausbildenden Schüler dankenswerte Aufschlüsse für die Auffassung und Durchführung des technisch meisterhaft angelegten, aber schwierigen Werkes geben. Dasselbe ist Herrn Professor Karl Straube zugeeignet und nur für Konzertaufführungen brauchbar.

**Bruno Wick,** Op. 1. Drei Tonstücke für Harmonium (Orgel). 1. Adoration; 2. Notturmo; 3. Improvisation. Preis 1 *M* 50 *S*. Die Schwierigkeiten dieser 3 Sätze sind weder für Harmonium noch für Orgel groß zu nennen. Der träumerische Charakter steigert sich durch Chromatik, Enharmonik in einer Weise, daß es dem Zuhörer unmöglich wird, zu ahnen, was der nächste Takt bringen werde. Wenn er hypnotisationsfähig ist, so wird er sich genötigt sehen, die Augen zuzumachen, besonders im Alter von 15–20 Jahren.

3. Bei Karl Simon, Berlin:

**Sigfrid Karg-Elert:** Werke für Orgel. Op. 37, 1b. *Entrata* (*D*-dur) aus der *D*-dur-Partita. Preis 1 *M* 20 *S*.

— — Op. 48b. Nr. 1. *Sanctus* (*B*-dur) für Violine und Orgel. Preis 1 *M* 30 *S*.

— — Op. 65. Choral-Improvisationen zum Konzert und gottesdienstlichen Gebrauche. Phantasien, Präludien, Postludien, symphonische Sätze, Trios und Tokkaten für Orgel. Heft 3. Neujahr, Ostern, verschiedene Festtage. Preis 3 *M*. Op. 65 ist dem großen Orgelkomponisten Alexander Guilmant zugeeignet und für den Gebrauch evangelischer Organisten bestimmt. Das *Sanctus* des Op. 48 (ohne Text) ist ein Konzertstück für Violine und Orgel, die *Entrata* des Op. 37 umfaßt nur 3 Seiten. Für die Entwicklung der Technik sind die Kompositionen von Karg-Elert ohne Zweifel sehr fördernd. F. X. H.

III. Orgeldispositionen und Prüfungen: **Metten.** Eine neue größere Orgel. — Endlich, endlich nach langem Harren ist sie gekommen, die hier so notwendige neue Orgel, gebaut von Ignaz Weise, Orgelbauanstalt in Plattling. Allseits herrschte und herrscht darüber große Freude. Und das mit Recht, denn unsere Stift- und Pfarrkirche hat nun ein Orgelwerk ersten Ranges, das man inbezug auf Präzision, Qualität und Struktur ohne Übertreibung zu den besten erstklassigen Orgeln rechnen kann. Darüber äußerte sich in fast gleichen Worten der staatlich aufgestellte Orgelrevisor Pet. Griesbacher bei der am 13. September a. c. vorgenommenen eingehenden Prüfung. Herr Benefiziat Griesbacher schreibt in seinem äußerst aner kennenswerten offiziellen Bericht über das Resultat seiner Revision, „dieses Qualitätswerk ersten Ranges, lasse sich wohl an Größe, von keiner anderen aber an Güte übertreffen und werde Meister Weise loben für undenkliche Zeiten.“

Nur eine Stimme der Anerkennung und des Lobes konnte man von seiten hervorragender Musikkenner und Orgelvirtuosen hören, als am 11. Oktober aus Anlaß der feierlichen Weihe des Instrumentes eine kirchenmusikalische Produktion stattfand, bei der die Orgel in all ihrer Pracht und Lieblichkeit und Anmut und Kraft ganz und voll zur Geltung kam, zumal solche Meister der Orgel die zahlreich erschienenen Gäste und Musikfreunde mit ihren herrlichen Piecen erfreuten und erbaute. Herr Chorregent Vinz. Goller, Deggendorf spielte a) Orgelsonate in *D*, Op. 168 von J. Rheinberger; b) Zwei Charakterstücke für Orgel „Ernstes Streben“ von

V. Goller. „Jubel“ von Griesbacher. Herr M. Limmer, Metten brachte M. Springer, Orgel-*Præstudium*, Op. 21, Nr. 1 zum Vortrag. Herr Domorganist J. Renner jun., Regensburg spielte a) *Canzone*. b) *Præstudium* ans der I. Orgel-suite von J. Renner jun. Herr J. Moosaner, Landau a. J., a) Fuge zu zwei Themen in E-moll von J. S. Bach, b) Pastorale, Op. 25, Nr. 1 von M. Springer, c) *Toccata di concerto* von M. E. Bossi, d) Sonate in D-moll, 1. Satz von J. Rheinberger. — Bezüglich der Orgel selbst sei bemerkt: Es ist ein Translationswerk mit reinpneumatischer Zwillingslade nach Weises bewährtem, äußerst einfachem, leicht zugänglichem System und umfaßt 24 klingende, 3 kombinierte Manual- und 6 durch Translation gewonnene Pedalregister, 7 Hilfsregister nebst automatischer Pedalumschaltung und als weitere Spielhilfen 1 freie Kombination für beide Manuale, zwei Druckknöpfe zwischen den beiden Manualen für freie Kombination und *Crescendo*, 6 dynamische Druckknöpfe unter dem Hauptmanuale mit *P. M., F., FF., Pl* und *O.*, wobei letzterer sämtliche Druckknöpfe des Werkes anläßt, endlich eine durchgehende *Crescendo*-Walze und eine dieselbe in der Mitte konzentrisch umkreisende Schwellwerkwalze nebst *Crescendo*- und Windstandzeiger. Die Disposition ist folgende:

Manual I und II: 1. Trompete 8'; 2. Prinzipal 8'; 3. Bourdon 16'; 4. Holzgeige 8'; 5. Gamba 8'; 6. Gemshorn 8'; 7. Gedeckt 8'; 8. Quintatön 8'; 9. Tibia 8'; 10. Rohrflöte 8'; 11. Salicional 8'; 12. Äoline 8'; 13. Vox coelestis 8'; 14. Dolce 4'; 15. Traversflöte 4'; 16. Oktav 4'; 17. Quintflöte 2 $\frac{1}{2}$ ' 4'; 18. Terzflöte 1 $\frac{1}{2}$ ' 4'; 19. Waldflöte 2'; 20. Mixtur 2 $\frac{1}{2}$ ' 4 fach; 21. Kornett 8'; 22. Oboe 8'; 23. Klarinette 8'.

Pedal: 24. Posanne 16'; 25. Violen 16'; 26. Subbaß 16'; 27. Oktavbaß 8'; 28. Bourdon 16'; 29. Quintbaß 10 $\frac{1}{2}$ ' 4'; 30. Posanne 8'; 31. Violen 8'; 32. Gedecktbaß 8'; 33. Oktavbaß 4'. Freie Kombination. Automatische Pedalumschaltung.

Mechanische Spielhilfen: Baßkoppel; Melodiekoppel; Pedalkoppel I; Suboktavkoppel II/1; Superoktavkoppel II/1; Superoktavkoppel I; Pianopedalabsteller; Trompete 8'-Absteller; Posanne 8'-Absteller; Posanne 16'-Absteller; *Crescendo*-Rolle; Schwellwerkrolle; 2 Zeiger; 8 Druckknöpfe.

Spieltischeinteilung: 23 Züge für freie Kombination, 23 Tasten (II. Manual); mit den Bässen 40 Züge für freie Kombination, 44 Registertasten (I. Manual); II. Manual: 2 Druckknöpfe; I. Manual: 6 Druckknöpfe.

Die beiden Manuale umfassen je 56 Tasten bis  $\sharp$ . Das vorschriftsmäßig gebaute leichtgeschweifte Pedal erstreckt sich auf 27 Töne bis  $\bar{7}$ , ist eichenbelegt mit geschwärzten Obertasten; Röhrentraktur.

Das Pfeifenwerk ist im Mittelhause derart untergebracht, daß sämtliche Register von den Schwelljalousien gedeckt werden. Das ist unsere neue Orgel! Möge sie lange, lange ihrem Zweck ganz und voll dienen. U. I. O. G. D. P. Viktor Eder, O. S. B.

(Schluß folgt.)

## Randglossen zu oratoristischen Äußerungen.

IV. „Choralmelodie, die Dienerin des Textes?“ — „Der rhythmische Akzent ist Dehnung?“ — „*Gettare la presente edizione vaticana tra la carta straccia?*“ — Ergänzungsfaktum betrifft der Tradition seit dem 12. Jahrhundert.

„Choralmelodie, die Dienerin des Textes?“ — Im ersten Jahrgang (1906, Nr. 4) der Zeitschrift „*Church Music*“, im Artikel: „*Two new books on Gregorian chant* etc.“, schrieb ich gelegentlich von A. Lemaistre hergestellten englischen Ausgabe von Pater S. Birkles „*Katechismus des Choralgesanges*“ u. a. folgende Bemerkungen: „Im Verlauf des Werkes vernehmen wir Ansprüche wie folgende: ‚Die Melodie (die Verbindung der Motive) ist ganz vom Text beherrscht, ‚der Text beherrscht alles, die ganze Melodie‘, ‚den Akzent, den organischen Aufbau‘, die Melodien besitzen aus sich selbst die Form der zwei- oder dreiteiligen Gruppierungen nicht, sondern erhalten dieselbe vom Text.‘ ‚Wir müssen auf bestimmte leugnen, daß sie die organische Form aus sich selbst besitzen.‘ (Siehe Birkle-Lemaistre, Seite 41, 112, 113 usw.) Aber, muß man sich da unwillkürlich fragen, wie kann unter solchen Umständen der Autor diese Gesetze „*musikalische Gesetze*“ nennen, wie kann da die Rede von „*musikalischer Form*“ sein? Und wird dann der Gesangsrythmus noch ein kunstgerechter sein, wenn der Prosatext selbst keinen wohlgeordneten Rhythmus besitzt? Und letzteres kann in der Liturgie um so leichter vorkommen, als viele Texte ihres Gedankeninhaltes halber ohne besondere Rücksicht auf stilistische Vollkommenheiten gewählt und zum Teil nicht immer sprachlich glückliche lateinische Übersetzungen sind. Sollte da nicht die Musik nachhelfen, damit ein *musikalisches Kunstwerk* heranskomme? Wie kann sie das aber, wenn sie aus sich formlos und unbestimmt ist und ihren Rhythmus und ihre Form allein vom Texte erhält?

Selbst der Rhythmus der mit so zahlreichen Noten verzierten melismatischen Gesänge ist unserm Autor zufolge, ‚vom Texte beherrscht‘, ‚allzeitig dem Texte und seinen Akzenten unterworfen‘. Man fragt sich stannend, wie das wohl möglich ist, da hier so oft die Wortsilben durch ganze Melodiephrasen voneinander getrennt sind. Da vernehmen wir vom Autor, wie wir uns das vorzustellen haben: er nimmt mechanisch je die erste Note der Neumengruppen heraus und erhält so syllabische Melodien, in welchen für jede Note eine Textsilbe trifft. (Siehe Seite 136, 137 sq.) Hier ersehen wir den aufbauenden Einfluß des Textes! Und wie originell ist es, die erste Note

<sup>1)</sup> Ich zitiere und übersetze aus der englischen Ausgabe. Dies gilt auch bezüglich des gleich zu erwähnenden Springerschen Werkes.

einer jeden größeren oder kleineren Gruppe einfach als die Hauptnote und Quintessenz derselben anzusehen und einen solchen Melodieruf dann ‚den Grundgedanken‘ zu nennen! Die dürren Stoppeln läßt nachträglich der Verfasser sich zerteilen und wiederaufblühend eine Unzahl Notenranken treiben; alles auf einem Vokal, also ohne eigentlichen Text; und doch soll da der Text bestimmend auf Rhythmus und Akzent wirken! Bei den willkürlich hergestellten ‚Grundgedanken‘ ließe sich noch einigermaßen von einer Wechselwirkung zwischen Text und Noten sprechen; aber bei Komplexen von 40 und mehr Noten kann da etwa die Silbe, die unter der ersten Note liegt, auf den rhythmischen und musikalischen Aufbau von irgend einem Einflusse sein? Die Frage stellen, heißt sie zugleich beantworten. Schlägt man den Solesmer *Liber Gradualis* auf, so findet man Silben, und zum Teil akzentlose Silben mit 10, 25, 37, 53 und vielleicht mehr Noten belastet. Der organische Einfluß des Textes auf die Melodie und überhaupt der ganze sogenannte oratorische Rhythmus, auf den unser Autor fortwährend hinweist, ist bei diesem stark melismatischen Gesängen reine Phantasie.“

Ich hatte mir vorgestellt, daß die extremen Anschauungen P. Birkles im oratoristischen Lager seither aufgegeben worden seien; Max Springers Werk „Die Kunst der Choralbegleitung“ (englische Ausgabe [New York] Seite 52 u. folg., Seite 206 u. folg.) belehrte mich eines Bessern. Ihm (Seite 55) habe ich auch den diesem Artikelteil vorangestellten Ausspruch entnommen.

Bezeichnend für die Anschauung über Verhältnis zwischen Choralmusik und Text sind auch die Worte des bekannten französischen Oratoristen Pierre Aubry: „Kurzum,“ so behauptet er, „während des ganzen Mittelalters, mochte man in der Kirche über Prosa oder über Verse singen, das einzige rhythmuserzeugende Prinzip des Vortrages war der Wortakzent.“ Der Leser wird sich ferner aus „Randglossen II“ erinnern, wie Dr. Peter Wagner den mittelalterlichen Choral sich zu einem „kontinuierlichen Rezitativ“ entwickeln läßt. Ein anderer (R. Procházka), der allerdings über den Zusammenhang von Oratorismus und Aqualismus nicht im klaren zu sein scheint, und eine Äußerung, welche ursprünglich auf die bekanntlich textentsprechend umgearbeiteten Melodien der *Medicæ* gemünzt war, nunmehr auf den Choral ganz allgemein bezieht, schreibt: „Der Rhythmus des Choralgesanges fußt auf der tadellosen Deklamation des lateinischen Textes“. (Kothe-Procházka: Abriss der allgemeinen Musikgeschichte, Seite 56). Solche Aussprüche bezüglich der ausschlaggebenden Einwirkung des Textes auf die Musik im Choral ließen sich leicht verhundertsfältigen. Für den Anhänger des sogenannten oratorischen Rhythmus ist die erwähnte Texteinwirkung eine aus dem angenommenen Prinzip sich ganz natürlich ergebende und *a priori* feststehende Tatsache.

Wir hatten schon in „Randglossen“ III Gelegenheit zu gewinnen, wie die Wirklichkeit im Choral anderen sogenannten gregorianischen Grundsätzen durchaus nicht entspricht. Prüfen wir heute wie es sich mit der Richtigkeit des oben erwähnten Ausspruches verhält, daß nämlich „im traditionellen Choral die Musik die Dienerin des Textes ist“. Befragen wir hierüber sowohl die ältesten Choralhandschriftsteller als die uns erhaltenen Melodien selbst. Das tatsächliche Ergebnis unserer Untersuchung wird das gerade Gegenteil von der oratoristischen Behauptung sein.

Ich führe, wo immer möglich, die betreffenden Stellen im Urtext und chronologisch an.

a) Der heil. Augustinus, der älteste uns bekannte kirchenmusikalische Schriftsteller, (4. Jahrh.) (*De Musica*, 2. 1. [Migne 32, col. 1099]) schreibt:

„*At vero musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producat syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco, ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum („cano“) posueris, et primam quae brevis est, pronuntiatione longam feceris, nihil musica omnino succenset: tempora enim vocum ea pervenere ad aures, quae illi numero debita fuerunt. Grammaticus autem jubet emendari, et illud te verbum ponere, cujus prima syllaba producenda sit, secundum majorum, ut dictum est, auctoritatem, quorum scripta custodit.“*

„Die Musik aber, welcher gerade die gesetzmäßige Abmessung und die rhythmische Bewegung<sup>1)</sup> der Töne eigen ist, kümmert sich nur darum, daß je nach den Anforderungen ihrer eigenen Maße diese oder jene Silbe kurz oder lang vorgetragen werde. Wenn du also an jener Stelle, wo zwei lange Silben stehen sollen, dieses Wort (d. h. „cano“, von dem er soeben gesprochen hatte) setzt, und du dessen erste Silbe, welche kurz ist, lang vorträgst, so protestiert die Musik keineswegs dagegen; denn das Ohr vernimmt dann eben das Zeitmaß, welches der (musikalische) Rhythmus dort erheischt. Der Grammatiker allerdings verlangt hier eine Korrektur und das Setzen eines Wortes mit langer erster Silbe, wie gesagt, der Auktorität der Vorfahren entsprechend, deren Schriften er verwahrt.“

„Diese Stelle des heil. Augustinus spricht für sich selbst: Die Musik, so heißt es, hat ihrer Natur gemäß einen eigenen, nicht erst von dem Text herzunehmenden Rhythmus.

b) In der Sammlung von liturgischen Vorschriften und Überlieferungen der Benediktiner (7. Jahrh.) „*Instituta Patrum de modo psallendi et cantandi*“ (Gerbert, I, Seite 6 und Thomass. IV, Seite 353), lesen wir:

<sup>1)</sup> *Numerositas, numerus* = rhythmus. Vergl. unter anderen Hucbald. (Siehe Fleury-Bonvin, „Über Choralrhythmus“, Seite 45 und 47.)

„Omnis tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda, sicut dicit Priscianus: „Musica non subiacet regulis Donati, sicut nec divina scriptura. Si vero conuererint in unum accentus et melodia, communitur deponantur; sin autem, iuxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet, ut saepius accentus infringat eo modo, v. g. ut sunt sex syllabae „Saeculorum. Amen“, ita se conformentur notis toni in depositione verborum et syllabarum.“

Auch diese Stelle läßt wohl an Klarheit für unsere Sache nichts zu wünschen übrig und erklärt manches im Choral: *Musica sophisticat accentus*, die Musik setzt sich über die Textakzente hinweg etc.; *non subiacet regulis Donati*.

Es sei nebenbei bemerkt, daß die mittelalterlichen Choralschriftsteller sehr selten die Rede auf den Wortakzent bringen;<sup>1)</sup> dies spricht schon nicht zugunsten der oratoristischen Theorie der rhythmusbildenden Tätigkeit dieses Akzentes; die wenigen Stellen aber, die den Textakzent erwähnen, sind dieser Theorie positiv ungünstig.

c) Bei einem Autor des 9. Jahrhunderts, dem Mönche Aurelian von Réomé, ist zu lesen, daß die Hymnentele der lateinischen Akzentpoesie (damals die „rhythmische“ genannt im Gegensatz zur altklassischen „metrischen“) dem Rhythmus der Melodie nachgebildet werden: „Die meisten Hymnen gehören dieser Dichtungsart an, sagt er, so z. B. der Hymnus „O Rex aeternae, Domine, rerum creator omnium“, der nach dem Muster des jambischen Metrums gebaut ist, nicht indem man die metrischen Füße berücksichtigt, sondern indem man die Worte dem Rhythmus der Melodie nachbildet“. Also nicht umgekehrt. (*De Musica disciplina*, Kap. IV, zitiert in Dechevrens „*Études de science musicale*“, II, Seite 51.)

d) Im Kap. 15 des Micrologus von Guido von Arezzo (I. Hälfte des 11. Jahrh.) stoßen wir auf folgende merkwürdige Stelle:

„Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum; nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis, aut brevis in longis sit, quia absinthalem parit; quod tamen raro opus erit curare.“

Das Merkwürdige hier liegt nicht in der zuerst gemachten Empfehlung betreffs der selbstverständlichen Übereinstimmung von Text und Musik, aus welchen Bestandteilen ja der Gesang sich zu einem neuen Kunstganzem zusammensetzt, sondern in der von Guido sofort beigefügten befremdenden Bemerkung, welche die gemachte Vorschrift gleichsam wieder aufhebt und eine Sorglosigkeit in der Textbehandlung begünstigt, welcher die mittelalterlichen Choralkomponisten sich leider nur zu oft überließen.

e) Zum Schluß ein einzweideutiger Ausspruch eines im 13. Jahrhundert lebenden Schriftstellers über das Verhältnis zwischen Text und Musik im Choral. E. Salomonis schreibt im 21. Kap. seiner „*Scientia artis musicae*“ (Gerbert III, Seite 44) folgendes:

„Nam si caderet super corripienda syllaba, quacumque esset illa, neuma: debitum esset sequi et prosequi eum; et ita tenemus in pluribus locis. Ratio est quare facimus: nam littera est ibi loco subjecti et cantui servit, in eo quod cantus, et cantus praedominatur et decorat dictionem; et ideo in cantu dictio corripienda quandoque longum habet accentum et e converso quandoque producenda brevem habet accentum, maxime in scientia organizandi.“

„In allen Mittel- und Schlußkadenzen der (Psalm-)Töne richte man sich nicht nach dem Wortakzent, sondern nach der Melodie des (Psalm-)Tones, weil, wie Priscian sagt, die Musik nicht den Regeln des Donatus (Grammatikers) unterworfen ist, ebensowenig als die Heilige Schrift. Stimmen aber die Akzente des Wortes und der Melodie überein, so mögen sie allerdings zusammen beobachtet werden; wenn nicht, so schließe man das Gesangstück oder den Psalm der Melodie entsprechend ab. In beinahe allen Psalmtönen unterdrückt nämlich der Melodie wegen bei den Kadenzen der Verse die Musik manche Silbe und setzt sich über die (Text-)Akzente hinweg, und dies ganz besonders im Psalmengesang. Es ist also in den Schlußkadenzen recht oft notwendig, die Textakzente zu vernachlässigen; so z. B. enthält das „*Saeculorum*“ sechs Silben; sie müssen genau sechs Noten der Melodie entsprechen.“

„In den Satzteilen und Sätzen sollen Text und Musik zugleich abschließen. Es soll ferner weder eine lange Tondauer auf gewisse kurze Silben, noch eine kurze auf lange Silben gesetzt werden, denn dies würde eine unangenehme Wirkung haben; übrigens braucht man sich bezüglich dieses Punktes nur selten Sorgen machen.“

„Fällt die Neume mit einer kurz sein sollenden Silbe zusammen, so muß die Neume beobachtet werden, welcher Art die Silbe auch sei; und das findet oft statt. Der Grund hiervon ist, daß der Text dem Gesang unterworfen ist und ihm gehorcht, eben weil letzterer Gesang ist; der Gesang beherrscht und ziert das Wort. Deshalb haben im Gesang die kurzen Silben manchmal einen langen Akzent und umgekehrt zuweilen die langen Silben einen kurzen Akzent, ganz besonders in der Organkunst.“

„Der Text ist dem Gesang unterworfen und gehorcht ihm; der Gesang beherrscht das Wort!“ Ein schreienderer Widerspruch zwischen dieser mittelalterlichen Anschauung und dem oratoristischen

<sup>1)</sup> Bisher stieß ich, irre ich nicht, nur auf die in diesem Artikel aufgezählten Akzenterwähnungen.

Ausspruch: „Die Chormelodie ist die Dienerin des Textes“, „der Wortakzent ist das einzige rhythmuserzeugende Prinzip“, dürfte nicht leicht möglich sein.

Sehen wir uns zu, ob die alten Chormelodien selbst den mittelalterlichen Aussagen über ihre Beschaffenheit in der Tat entsprechen.

Die im Eingange meines Artikels aus einem früheren Aufsatz über P. Birkles „Katechismus“ zitierten Bemerkungen genügen an und für sich, um es jedem klarzumachen, daß bei den reich melismatischen Gesängen, die ja einen sehr großen Teil des Choralsschatzes ansprechen, von speziellem Einfluß des Wortakzentes und des Textes überhaupt auf Rhythmus und Bau der Melodie keine Rede sein kann. Man gestatte mir jedoch zur Illustration ein klassisches Beispiel herzusetzen, auf das auch P. Dechevrens schon aufmerksam gemacht hat. Ich gebe es mit der Silbenverteilung, die der Kodex 339 von St. Gallen, der Kodex 121 von Einsiedeln und auch die photographische Wiedergabe in der *Paleographie musicale* enthalten. Die vatikanische Ausgabe läßt zwei Noten aus und verbessert die Textunterlage, indem sie die 58 Noten, die auf der akzentlosen kurzen Silbe „no“ ständen, größtenteils der Akzentsilbe „ci“ zuteilt und der Silbe „no“ nur mehr 5 Töne läßt. Bezüglich der Satzabteilungen (Eiuschnitte) folge ich der Vatikana. Im *Alleluja* des vierten Adventssonntags sang man also im Mittelalter wie folgt:

Die Akzentsilbe „ci“ bleibt im Beispiel, dem oratorischen Prinzip zum Trotz, so gut wie unbeachtet; dagegen entfaltet die unbetonte, schwache Silbe, merkwürdigerweise eine übersprudelnde Tatkræft, sie trägt die schwere Bürde von nicht weniger als 58 Noten, die 5 Satzteile bilden. Nun wurde die vorletzte Silbe eines Proparoxytonons, wie *facinora, gloria, Diminus*, auch im Mittelalter kurz und schwach gesprochen, die langgezogenen Notengruppen über „no“ können also nicht entstanden sein unter dem Einflusse dieser schwachen Silbe, die ja kein Streben nach Breite besitzt. Und soll diese Silbe etwa auf den musikalischen Satzbau eingewirkt haben, hat sie gar die Verantwortlichkeit für die 5 Satzabschnitte? Vernünftigerweise kann auch ein Oratorist bei den so zahlreichen, auf betonten und unbetonten Silben gesungenen Melismen des vatikanischen Gradualbuchs dem Text ein derartiges Einwirken auf Melodiebildung und -Bau nicht zuerkennen.

Ein weiterer Blick in das Buch bestätigt die Tatsache, wie wenig sich die alten Choral-komponisten um die Silbenbeschaffenheit bekümmert haben. Schlagen wir gleich die ersten Seiten auf. Da finden wir z. B. die vorletzte schwache Silbe der folgenden Proparoxytona mit längeren oder kürzeren Melismen belastet: (*Dom. Adv. I., Offert.*): *Domine, irrident;* (*Dom. Adv. II., Intr.*): *veniet gloriam;* (*Offert.*): *laetabitur, Domine;* (*Dom. Adv. III., Intr.*): *hominibus Dominus, (Alleluja): potentiam, factus, (Offert.): Domine, (Comm.): Dicite, veniet.* Haben da die Choral-komponisten die Anschauung betätigt, „der Rhythmus fasse auf der tadellosen Deklamation des lateinischen Textes?“

Da nun doch die Oratoristen den Text als rhythmuserzeugend für die Musik ansehen, so wäre zu erwarten, daß sie wenigstens in ihren eigenen sogenannten Rhythmisierungen, die sie wohl im Sinne der alten Choral-komponisten einzurichten meinen, eine volle Übereinstimmung zwischen den Akzenten der Musik und denen des Textes herstellen. Wie rhythmisieren aber D. Pothier und G. Bas z. B. das *Ave maris stellas* Die Zeitschrift „Church Music“ II., Nr. 2, S. 80 bringt folgende zwei Stellen aus ihren Arbeiten:

Ähnlich bietet der Zweitgenannte, in derselben Zeitschrift III., Nr. 1, Seite 31, die *Communio Dom. XXI. post Pent.* in nachstehendem Rhythmus:

Da kommt einem unwillkürlich die köstliche Szene des Ständchens Beckmessers in Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ in Erinnerung. Was würde wohl zu obigen Musterbeispielen Hans Sachs sagen? Wie oft würde er auch hier „mit dem Hammer auf den Leisten Gericht halten?“ Dem singenden Beckmesser ruft er tadelnd zu: „Ist euch an der Weis' nichts gelegen? Mich dünkt sollt' passen Ton und Wort“, und an den mit Kreuzchen bezeichneten Stellen merkt er daher, auf den Leisten schlagend, unerbitlich die Fehler) an:

1) Hat auch die Musik einen Eigenrhythmus, so soll doch, wenn sie sich im Gesang mit Worten verbindet, zwischen ihr und dem Text und seinen Akzenten kein Widerspruch obwalten.

Vom Gleichmaß abgesehen sind sich wirklich die Rhythmisierungen Beckmessers und Solesmes zum Verwechseln ähnlich. Allerdings werden dies nur diejenigen Aqualisten empfinden, für welche „die akzentuierte (iktische) Choralnote dieselbe Bedeutung hat, wie eine auf die gute (betonte) Taktzeit fallende Note in der modernen Musik“. Bei den anderen Oratoristen mit ihrem intensitätslosen Iktus und ihren gleichkurzen Noten treffen wir übrigens keinen Rhythmus an. (Siehe folgenden Artikelteil.)

Nebenbei eine Bemerkung bezüglich der Art und Weise wie Solesmes hier den Hymnus *Ave maris stella* rhythmisch darbietet. Der Hymnus gehört der Akzentpoesie an. Man erinnere sich nun (vergl. oben c) wie Anrellan von Réomé mittelt, der Text dieser Hymnen sei dem Rhythmus der Melodie nachgebildet; man kann also ans dem klar vor Augen liegenden Rhythmus des Textes auf denjenigen der Melodie zurückschließen; der Text des *Ave maris stella* hat aber zweifellos trochäischen Rhythmus, und da der Text also rhythmisch eine Nachbildung des Ganges der Melodie ist, so muß auch letzterer trochäische Bewegung zu eigen sein. Wie gestalten aber Dom Pothier und G. Bas die Melodie? Jambisch, also im möglichsten Widerstreit mit dem Text. Und sie können nach ihrem Solesmer System hier und in anderen derartigen Hymnen konsequenterweise nicht anders handeln; ihr System ist also falsch und ungregorianisch.

Betrachten wir in einem Rückblick nochmals die so oft vorkommende Belastung unbetonter und kurzer Silben und nicht weniger die noch häufigere der Endsilben, ferner die dagegen vielfach stiefmütterliche Behandlung der Akzentsilben und die durch lange Notenwindungen bewirkte Auseinanderrenkung der Silben desselben Wortes mit der natürlichen Folge, daß das Wort als solches nicht mehr wahrgenommen und verstanden werden kann usw. usw., so können wir im alten Choral eine durchgängige Betätigung des oratoristischen Prinzips, welches Melodie und Rhythmus aus dem Wortakzent und überhaupt aus dem Text erzeugt werden läßt, keineswegs erblicken; vielmehr müssen wir uns bei diesem Anblick mit Dechevrens (*Etude de sc. mus.*, Seite 82) sagen: „Der Text spielt hier eine ziemlich untergeordnete Rolle; . . . die Melodie liest einigermaßen aufs Geratewohl an ihrem Wege die Worte des gesungenen Textes an.“

Übrigens, und es freut mich dies zu konstatieren, erheben sich selbst im solesmistischen Lager Stimmen gegen die Anschauung, welche der Melodie im Choral einen Eigenrhythmus abspricht. So äußert sich P. Gregorius Böckeler, O. S. B. in seinem Artikel: „Betonte leichte Zeit“ (Gregorinsblatt 1909, Nr. 8.): „Sie (die Choralmelodie) empfängt ihren Rhythmus vom Texte, hat man gesagt. Auch eines unserer alten, erbeingesessenen Schlagwörter, denen jeder ernste Choralist ein seliges Ende von Herzen wünscht.“ In der Tat nimmt man die Mocknereauschen zwei- und dreiteiligen Notengliederungen an, die dem Textrhythmus vielfach schnurstracks zuwiderlaufen und nach eigenem Rezept hergestellt werden, so muß man konsequenterweise anhören, Oratorist im hier dargelegten Sinne zu sein.

P. Böckeler im soeben genannten Artikel schreibt folgenden Satz, den ich zum zweiten Gegenstand meiner Untersuchung gewählt habe:

„Der rhythmische Akzent ist Dehnung“ (?) — Unter „rhythmischem“ Akzent“ versteht P. Böckeler das, was die gute oder schwere Zeit, das charakteristische der Thesis anspricht, das, was den Rhythmus markiert und ihn so aufbauen hilft. Es ist, was die Msiker gewöhnlich in mehr oder minder geeigneter Weise metrischen Akzent nennen; nur ersetzt P. Böckeler in demselben den Begriff der Intensität durch den der Dehnung. „Das Wesen dieser Zeit ist, nach P. Böckeler, nicht Betonung sondern Dehnung.“ Es sei dies nicht eine Eigentümlichkeit der gregorianischen Musik, es habe vielmehr auch Geltung in anderer Musik.

P. Böckeler fühlt etwas Richtiges heraus, er ist nur zu einseitig und nicht konsequent genug. Würde er nur sagen: „Die gute Zeit kann auch durch Dehnung (Länge) und zwar ganz naturgemäß hervorgehoben werden“, so hätte er vollständig recht.

Die gute Zeit, die Thesis hat die Aufgabe, den jeweiligen Beginn der Zeiteilenordnungen anzugeben, deren wohlproportionierte Wechselbeziehungen den Rhythmus zuwege bringen. Dieses Hervorheben des jeweiligen Beginns einer neuen rhythmischen Gruppe kann nur durch den soge-

<sup>1)</sup> „Rhythmus“ („rhythmisch“) ist ein Ausdruck, der leider in verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird; daher die vielfache Schwerverständlichkeit und Konfusion. Ich notiere hier einige dieser Bedeutungen: 1. Rhythmus besagt im allgemeinen und in *abstracto* Ordnung in der Bewegung, genauer: Ordnung der Zeiteile. Die Böckelersche Ausdrucksweise ist hiemit einigermaßen verwandt; 2. Rhythmisch wurde im Mittelalter die Akzentpoesie genannt im Gegensatz zur altklassischen, metrischen (quantifizierenden) Dichtung. (Siehe die Stelle Anrellians von Réomé); 3. *Rythme* nennt der Franzose (vergl. M. Lussy) vielfach was man auch Phrase, Kolon nennt. Rhythmischer Akzent ist in diesem Sinn diejenige Betonung, welche die Phrase als solche kenntlich macht; 4. Rhythmus nannten die Lateiner (z. B. der heilige Augustin) auch eine Zusammensetzung von altklassischen Versfüßen, die unbezogen weitergeführt werden konnte, im Gegensatz zu den Metra, die eine bestimmte Länge und Form haben. (Hexameter, Pentameter etc.); 5. Rhythmus hieß bei den Alten auch zur Unterscheidung von der schablonisierten Metrik die freiere lyrische Dichtung z. B. Pindars und der älteren griechischen Poeten. Letztere, zugleich Komponisten und Dichter, wandten einen eigentlich musikalischen Rhythmus an, nach welchem sie ihre Verse einrichteten und so einen Rhythmus schufen, den später, als die Gedichte nicht mehr gesungen wurden, die sogenannten Grammatiker mit den Theorien und Schablonen, die sie aus dem einfacheren Teile der älteren lyrischen Poesie abstrahiert hatten, nicht mehr restlos erklären konnten.

nannten Quantitäts- oder Längeakzent bewirkt werden.<sup>1)</sup> Es ist dies bekanntlich das Mittel, das die alten Griechen in ihrer Poesie gebrauchten; sie konnten nicht zum Mittel des Intensitätsakzents greifen, denn ihre Sprache besaß letzteren nicht, ihr Akzent besagte ja nicht eine größere Kraftäußerung, er war ein melodischer Akzent, ein höherer Sprechton. Dasselbe gilt beim Latein der Gebildeten in der klassischen Periode. In allen alten Versmaßen mit Ausnahme des Pyrrhichius und des Proceleusmatikus (die nur aus kurzen Silben bestanden und eigentlich keine selbständig verwendeten Füße waren) setzte man bei der Thesis stets eine lange Silbe und hob auf diese Weise den Versfuß hervor. Auch jetzt in der Musik befolgt man dasselbe Verfahren, wenn man verschiedenwertige Noten verwendet und im schlichten, klaren Rhythmus komponiert.

Aber die gute Zeit läßt sich auch noch auf andere Weise herstellen. Als die griechische und die lateinische Poesie aufhörte quantifizierend zu sein, ersetzte sie die Länge durch die Stärke, die gedehnte Silbe durch die neu eingeführte betonte. Es war nunmehr der Intensitätsakzent, der die Thesis hervorhob. Der rhythmusbildende Akzent kann also sowohl ein intensiver als ein gedehnter (langer) sein, am besten ist er beides zugleich. Und letzteres ist in der Tat die Praxis in der Musik rings um uns. Wir können die Beweise dafür, daß es hierin mit dem Choral anders bestellt sei, ruhig abwarten.

Wenn P. Bökeler in Dom Mocquereaus Gefolgschaft seinen rhythmusbildenden Akzent nur in der Form der Dehnung zu erblicken vermag, warum ist er dann nicht konsequent und entschließt sich nicht frank und frei für die klare und meßbare Länge nach griechischem Muster? Seine unbestimmbare Dehnung ist ein viel zu schwaches und undeutliches Mittel, um die Gruppenordnung der Zeiteile mühelos und bestimmt genug auffaßbar zu machen, d. h. um einen klaren, auch gewöhnlichen Sterblichen zugänglichen Rhythmus herzustellen. Das Gras wachsen vermag nicht jeder zu hören! Auf das *tempo rubato* baut man übrigens keinen Rhythmus auf. So Mysteriöses und Atherisches wie diese Dehnung, „die man, P. Bökeler zufolge, natürlich nicht messen wollen darf“, „die oft freilich unmerklich ist und mehr gefühlt als gehört wird“, bei deren Wirken erst „sich der Vorhang vor dem innersten Heiligtum des Rhythmus hebt“, „Offenbarungen“, wie sie bisher nur in Solesmes zuteil werden“, solche überfeine Vorgänge „sind freilich nicht für den großen Haufen“, und doch sollte der Choral beim Gottesdienst auch für den gemeinen Mann sein, ja von ihm rhythmisch richtig gesungen werden können. Solche dem bewußten Erfassen ausweichende Dehnakzente genügen selbst nicht dem eigentlichen Musiker; denn der verlangt und übt erfahrungsmäßig einen in seiner Bestimmtheit ausdrucksvollen Rhythmus, welcher allerdings nicht grob und aufdringlich sein soll, aber ebensowenig in einem so flüchtigen Rubatovorgang bestehen darf.

Neue und Althergebrachte umstoßende Theorien bedürfen zu ihrer Annahme sehr gewichtiger Beweise? Wo sind diese?

„*Gettare la presente edizione vaticana tra la carta straccia?*“ — „Benützen die Kirchengänger die von den Neumensuralisten<sup>2)</sup> dargebotenen Rhythmisierungen in modernen Noten, so muß dies, sagt die „*Rassegna gregoriana*“, die Folge haben, daß die gegenwärtige Vatikanische Ausgabe zur Makulatur geworfen wird, *gettare la presente edizione* etc.“ („*Rassegna gregoriana*“ 1909, Nr. 1–2, Spalte 66). Was versteht die *Rassegna* unter Vatikanischer Ausgabe? Die Bücher materiell genommen, oder ihren Gesangsinhalt? Es sind ja gerade die Vatikanischen Melodien, welche die Mensuralisten darbieten; die Vatikanische Choralart wird also durch sie keineswegs verdrängt. Allerdings werden so diese Melodien nicht direkt aus den in der Vatikanischen Offizin hervorgegangenen Büchern vorgetragen; aber solches wurde ja seitens der römischen Autoritäten vorgesehen. Diese hatten gleich von Anbeginn über berechtigte Nachdruckausgaben Bestimmungen getroffen. Und hat man in Rom denn nicht erklärt, man beabsichtige keinen finanziellen Gewinn und es genüge, daß die Herstellungskosten gedeckt würden durch die den zum Nachdruck berechtigten Verlegern zur Pflicht gemachte Abnahme einer gewissen Anzahl der im Vatikan gedruckten Bücher? Wenn nun durch die Benützung der Nachdrucke und der sogenannten rhythmisierten Ausgaben der Solesmer Schule kein *Gettare tra la carta straccia* stattfindet, — und dieser Protest wurde denselben gegenüber nicht vernommen — warum soll dies nur geschehen, wenn ein Mensuralist im Spiele ist? Was dem einen recht ist, sollte doch dem andern billig sein.

Ergänzungsfaktum betreffs der Tradition seit dem 12. Jahrhundert. — Es wurde von oratorischer Seite behauptet, die ganze Tradition in der Kirche seit dem 12. Jahrhundert sei bezüglich des Choralvortrags äqualistisch. Dieser angeblich allgemeinen Tradition zuliebe wurde dann auf Beibehaltung des Äqualismus in der jetzigen Praxis angetragen. Demgegenüber habe ich in den „Randglossen“ (*Musica sacra* 1909, Nr. 2) den Beweis geliefert, daß die Allgemeinheit dieser Tradition auf recht schwachen Füßen steht, indem all die Jahrhunderte hindurch dem Äqualismus eine entgegengesetzte Tradition zur Seite lief. Ich möchte hier nun ergänzend einen mir damals entgangenen Ring in die Kette der Tatsachen einsetzen.

In „Randglossen“ I sah ich von dem Werke Walter Odingtons, wie in England zu Ende des 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts der Choral noch in verschiedener Notendauer vor-

<sup>1)</sup> Des weiteren auseinandergesetzt in „Randglossen“ II, *Musica sacra* 1909, Nr. 4, Seite 43 sq.

<sup>2)</sup> Neumensuralisten! Das soll wohl andeuten, daß der bis dahin angeblich im Gleichmaß sich bewegende Choral erstmalig durch unsere Vorgänger (?), die Komponisten der rhythmisch-mehrstrimmigen Figuralmusik im 12. Jahrhundert „mensuriert“ worden sei, d. h. verschiedene proportionelle Dauerwerte erhalten habe. Glaubt die *Rassegna Gregoriana* wirklich noch diese Mär?

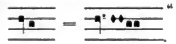


getragen wurde. Ungefähr 50 Jahre später teilt uns der Franziskaner Simon Tunstede in seinem Buche „*Quatuor principalia musicæ*“ mit, wie derselbe Gesang in den Kirchen seines Ordens (um 1351) gesungen wurde. Es tritt uns hier im Vergleich zu Odingtons Zeit ein starker Verfall des Choralvortrags entgegen, aber der Rhythmus erging sich praktisch nicht im Gleichmaß der Noten. Man urteile selbst.

Den Dechevrensschen „*Voix de St. Gall*“, I, Nr. 3, Seite 83 sq., entnehme ich folgende Einzelheiten: „Im Choral sagt Tunstede im 58. Kapitel, sind zwar alle Noten an und für sich gleichlang; aber um dem Gesang mehr Melodie und Farbe zu geben, entzieht man gewissen Tönen einen Teil ihrer Dauer und gibt denselben anderen Noten, wie man sehen wird.“

Im folgenden erklärt dann der Autor, wie man, um dem Gesang mehr Melodie und Farbe zu geben, in denselben die ganze Mannigfaltigkeit der Dauerwerte einführt, die in der figurierten Musik gebräuchlich waren. Eine wunderliche Weise den *Cantus planus* in gleichlangen Noten zu singen!

Die Grundlage eines Vortragssystems sind die Pausen, die man in der Melodie machen muß. „Will man ein *Alléluja* oder ein anderes Stück des Offiziums singen, so sind behufs guter Melodiebildung drei Arten von Pausen notwendig, nämlich nach je zwei Noten oder nach drei, oder höchstens nach vier“. „Wird die Pause nach zwei gemacht, so gilt jede der zwei Noten drei Zeilen, weil es in der Natur des *Cantus planus* liegt, lauter gleichwertige Noten zu haben. Aber um ihnen Farbe zu geben, gibt man der ersten Note vier Zeile und der zweiten nur zwei. Die drei ersten Zeile der ersten Note werden einfach gehalten, vollständig und ohne Stimmbrechung; der vierte Zeileteil muß verblümt, d. h. in zwei Semibreven geteilt werden. Die zweite Note wird ohne Verblümung gesungen, vielmehr sachte auf ihre Stufe herabgelassen, indem man sie mittelst Glottisschlags auseinanderfaltet, wie es aus folgendem Beispiel ersichtlich ist:



Und entsprechend bei der Pause, welche nach zwei oder nach drei Noten gemacht wird. Soweit P. Dechevrens.

Man stelle sich diese durch sovieler Pansen zerstückelte Melodie und diesen girrenden Vortrag der Noten vor! Nichts mehr vom ursprünglichen kunstgerechten Rhythmus, aber auch kein Aqualismus.

Es sei hier mit P. Dechevrens beiläufig noch auf die folgende Stelle aufmerksam gemacht; sie bezieht sich auf die *mora ultima vocis*, einen wichtigen Punkt in der Theorie des oratorischen Rhythmus: „Man beachte, sagt Tunstede, daß in jedem Gesangstück die vorletzte Note immer verlängert werden soll, damit die letzte ruhig auf ihre Stufe niedergelassen werden könne. So tut es der fliegende Vogel: will er ausruhen, so schwebt er herab, streckt die Füße aus, bewegt zweimal die Flügel, um desto ruhiger und unbeschädigt sich niederzusetzen.“

Kanisius-Kolleg, Buffalo N.-Y.

Ludwig Bouvin, S. J.

## Vom Bücher- und Musikalienmarkte.

Fortsetzung aus *Musica sacra* Seite 140.

III. Geistliche Musik. a) Nenerscheinungen für Weihnachten:

Verlag von Anton Böhm & Sohn in Augsburg und Wien:

**Karl Preinfalk**, Op. 2. Zehn Weihnachtslieder (Dichtungen von P. Gaud. Koch und Cord. Wöhler) für eine Singstimme mit Harmonium- oder Pianofortebegleitung. 1. Meine Minne, du mein Leben. 2. Es tanet eine Lilie. 3. O Weihnacht, goldige Feiernacht. 4. O gnadenvolle Weihnachtszeit. 5. Nun laßt uns singen. 6. Froh laßt uns tanzen. 7. O Knabe du. 8. O stille Nacht. 9. Einst sangen die Engel. 10. Kindlein in der Krippe. Preis komplett 2 M. Sinnige, leichte und für die Christbaumfeier in den Familien passende, mit geschmackvoller Klavierbegleitung versehene Kompositionen.

Verlag von L. Schwann in Düsseldorf:

**August Wiltberger**, Op. 131. Die heilige Weihnacht. Dichtung von Joseph Faßbinder. Kantate für Solo und gemischten Chor mit Harmonium- und Klavierbegleitung für kleinere Chöre komponiert. Partitur 5 M., 4 Chorstimmen à 40 S., 4 Solostimmen à 10 S., Textbüchlein 20 S. Es gibt so viele Vereine, Institute und Gesellschaften, welche besonders in der heiligen Weihnachtszeit wieder etwas Neues bieten wollen für Auge, Ohr, Gemüt und Herz, daß kein Verleger verlegen sein wird, eine gute, poetisch und musikalisch anregende Dichtung mit stimmungsvoller, auch für einfache Verhältnisse berechneter Komposition zu verlegen. Obige neue Weihnachtsgabe von A. Wiltberger beginnt mit einem gemischten vierstimmigen Chor. Dann kommt ein „mündlicher Vortrag“ in gebundenem Stil, dem ein zweiter gemischter Chor (der Engel) folgt, sowie ein lebendes Bild (Verkündigung durch den Engel). Die Deklamation erzählt die Reise nach Bethlehem. Es folgt ein Engelchor (gemischt), Deklamation, Duett für Sopran und Bariton (Joseph und Maria), Vortrag, gemischter Chor und lebendes Bild (die Hirten auf dem Felde) mit Hirtenchor (gemischt). Als 3. Teil der Kantate kann die Anbetung der heiligen 3 Könige (Deklamation) und Terzett (für Baß, Bariton und Tenor) bezeichnet werden, sowie der Schlußchor mit lebendem Bild. Wo sich also einigermaßen geschulte gemischte Chöre und zwei Dilettanten als Klavier- und Harmoniumspieler finden lassen, greife man zu dieser einfach-schönen, erbanenden und lieblichen Weihnachtskantate von A. Wiltberger.

Zwölf alte deutsche Volks-Weihnachtslieder für zwei Singstimmen und Klavier (ad lib.) bearbeitet von **G. Winter** als Op. 57. 1909. Partitur 1  $\mathcal{M}$  60  $\mathcal{S}$ , Textbüchlein 20  $\mathcal{S}$ . Die Texte sind aus den naiven Dichtungen, welche in Österreich und Bayern (Innkreis, Salzburg, Oberbayern, Tirol usw.) vor Jahrhunderten üblich waren, genommen (auch die Melodien?) und mit einer geschmackvollen Klavierbegleitung versehen. Der Klavierauszug enthält nur je die 1. Strophe, die übrigen müssen im Textbüchlein gesucht werden.

Verlag von Chr. Vieweg in Berlin-Großlichterfelde:

**Max Gulbins**, Op. 53. Drei biblische Weihnachtsbilder für Violinchor, Orgel (Harmonium) und Klavier. 1. Festouvertüre. 2. Pastorale. 3. Fantasie. Preis einer jeden Nummer: Partitur, zugleich Klavierstimme 1  $\mathcal{M}$  50  $\mathcal{S}$ , Orgel- (Harmonium-) Stimme 1  $\mathcal{M}$ , Violinstimme 25  $\mathcal{S}$ . Diese drei Instrumentalsätze sind dem Herrn Seminarlehrer Amft in Habelschwerdt zugeeignet und für Seminaristen und Institute, in denen die genannten Instrumente gepflegt werden, eine äußerst dankenswerte, sinnvolle, musikalisch hochschätzbare Weihnachtsgabe, natürlich ohne Gesang, aber nach bekannten Weihnachtsmotiven.

Eine ähnliche Festgabe bilden Op. 36 von **Wilh. Köhler-Wümbach**. Zur Christfeier. Zwei Vortragstücke für 3 Violinen, Violoncello, Orgel oder Harmonium und Pianoforte nach bekannten Advents- und Weihnachtsliedern komponiert. Nr. 1. Advent. Nr. 2. Weihnachten. Preis einer jeden Nummer: Partitur (zugleich Klavierstimme) 2  $\mathcal{M}$ , Harmoniumstimme 50  $\mathcal{S}$ , 3 Instrumentalstimmen à 30  $\mathcal{S}$ . In Nr. 2 ist der Choral „Dies ist der Tag, den Gott gemacht“, sowie Gloria, Gott in der Höhe“ für gemischten Chor wirkungsvoll eingeschaltet.

Ans dem gleichen Verlag erwähnen wir noch empfehlend: Zwei lyrische Stücke für Streichorchester und Orgel von **Fr. Nagler**, Op. 24. Nr. 1. Andacht. Nr. 2. Bitten. Jede Nummer: Partitur 1  $\mathcal{M}$ , 5 Stimmen à 25  $\mathcal{S}$ .

**Max Stange**. Lasset die Kindlein zu mir kommen. Für eine mittlere Singstimme mit Begleitung von Klavier oder Orgel. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ .

Elegie nach Worten Holtys. Kanon für 2 Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums oder Klaviers von **Fritz Vögely**, Op. 4. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ .

Als Nachtrag zu *Musica sacra* Nr. 2 sei beigefügt, daß von **Mich. Hallers** Kompositionen bei Fr. Pnstet, Regensburg, folgende Neuauflagen erschienen sind:

— — Vade mecum für Gesangunterricht. Eine vollständige Gesang- und Elementarmusiklehre (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2310). Preis 1  $\mathcal{M}$ , in 12., verbesserter Auflage.

— — Op. 32. Mariengarten. 34 Lieder zur Verehrung der seligsten Jungfrau Maria, ein-, zwei- und dreistimmig mit Begleitung des Pianoforte, Harmoniums oder der Orgel (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 1326). Partitur 2  $\mathcal{M}$  40  $\mathcal{S}$ , 2 Stimmen à 80  $\mathcal{S}$ , in 14. Auflage.

— — Op. 66a. Liederkranz zu Ehren des göttlichen Herzens Jesu. 15 Lieder zu ein-, zwei und drei Sopran- und Altstimmen mit Orgel- und Harmoniumbegleitung (Cäc.-Ver.-Kat. Nr. 2546). Partitur 1  $\mathcal{M}$ , 2 Stimmen à 40  $\mathcal{S}$ , in 4. Auflage.

Im Verlag von **Karl Simon**, Berlin S. W., Markgrafstraße 101 sind mehrere Kompositionen von **Sigfrid Karg-Elert** vorgelegt worden, unter denen sich auch besonders zwei Nummern für die Feier der Weihnachtszeit in christlichen Familien eignen, nämlich:

Op. 66 Nr. 2. Sphäreumnsik. (Weihnachtsgedicht von Frida Schanz.) Für eine Singstimme mit Violine und Harmonium (Orgel oder Klavier). Partitur 1  $\mathcal{M}$  30  $\mathcal{S}$ , 2 Doppelstimmen (Violine und Gesang) 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ . — Op. 66. Nr. 3. „Ich steh an deiner Krippe hier.“ Für 1 Singstimme mit Harmonium (Orgel), auch Violine oder zweite Stimme, eventuell Chor ad lib. Partitur 1  $\mathcal{M}$  20  $\mathcal{S}$ , Violine und Chorstimme (vereint) à 30  $\mathcal{S}$ . Zu wirkungsvoller Ausführung der beiden Nummern sind schon bessere Kräfte erforderlich.

(Schluß folgt.)

F. X. H.

## Vermischte Nachrichten und Mitteilungen.

1. **○ Cyrillus-Vereinsversammlung in Pilsen.** Am 9. und 10. September 1909 fand daselbst die Generalversammlung des obengenannten Vereines statt. Der Cyrillusverein ist bei den Tschechoslawen das, was uns Deutschen der Allgemeine St. Cäcilienverein bedeutet. Dort gelten die gleichen Vorschriften über kirchliche Kunst wie hier, und werden auch im „Cyrillus“ streng beobachtet. Neugierig auf den Stadtpfarr-Kirchenchor in Pilsen, sowie durch den Artikel im Cäcilienvereinsorgan 1908, Seite 88, von P. Griesbacher schon längere Zeit lebhaft interessiert, überwand ich mich so leichter und lieber die nationalen gesellschaftlichen Bedenken, die leider in unserem schönen Böhmerlande schon laugs kein frohgestimmtes Dno mehr erklängen lassen, und fuhr am 9. September in aller Frühe über Dux nach Pilsen. Was ich dort schon während des ersten Hochantes um 1/2 10 Uhr in der Erzdekanalkirche zu hören bekam, wäre imstande gewesen, auch ein festgefärbtes Vorurteil im Augenblick zu beseitigen, und bannte mich sofort in helle Begeisterung. Der Choral wurde in fließender Bewegung mit Schwung und wohlthuend zurückhaltender Tongebung vorgetragen, so daß ich gleich nach dem Introitus mein Urteil auf das Günstigste temperiert hatte. Die nun folgende effektreiche *Missa solennis* von Jos. Förster, weiland Domkapellmeister in Prag, brachte der Chor zu einer imposanten Darstellung. Die Orgel spielte hierbei der Stadtpfarrorganist C. M. Sychra, ein Sohn des bekannten böhmischen Kirchenkomponisten Jos. Sychra, und zeigte sich

hier, wie auch jedesmal nach dem Gottesdienste durch den Vortrag verschiedener Orgelkompositionen als ein Organist von vorzüglichen Eigenschaften. Am Nachmittage 6 1/2 Uhr war hl. Segen. Vor demselben sang der Chor: *Caligaverunt* von Mitterer, *Tenebrae factae sunt* von Haller, *Jerusalem surge* von Ingegnari, *Stabat mater* von Griesbacher, *Adoramus te* von Ebner und nach dem hl. Segen ein aus einem dem 15. Jahrhundert angehörigen Prager Kodex, von dem Redakteur der Zeitschrift „Cyrill“, Professor Dob. Orel, entlehnten 3st. Bittgesang an den hl. Wenzeslaus — ein im streng polyphonen Satze komponiertes wirkungsvolles Stück. — In dem am Abend im tschechischen Vereins-hause stattgefundenen Konzerte, wo die Tonmeister Smetana, Dworak, Suk, Sevcik u. a. zu Worte kamen, zeigten die Herren Direktor Kubát (Violine), Organist Sychra (Klavier), Cellist Talich und der Solotenorist vom Kirchenchor Wilim in exzellenten Vorträgen ihre brillante Technik auf den verschiedenen Instrumenten beziehungsweise im Kunstgesange. Wenn ein Chor solch tüchtige, künstlerische Kräfte in sich vereinigt, dann kann freilich von vornherein das schönste Gelingen prognostiziert werden. — Der zweite Tag (10. Sept.) vereinigte die in großer Anzahl erschienenen Priester und Chorregenten um 8 Uhr früh wieder in der Stadtkirche. Nach dem Programm hätte das erste Hochamt heute in der Franziskanerkirche stattfinden sollen, wo auch ein anderer Chor zu hören gewesen wäre. Es wurde nicht bekannt, warum von ursprünglich festgelegtem abgewichen wurde. So fanden denn in der Erzdekanalkirche zwei Hochämter nacheinander statt. Beim ersten brachte der Chor P. Griesbachers *Missa Stella matutina* und das übrige choraliter zum Vortrag — alles wieder genau und mit jenem Ausdruck frommer Empfindung, der zum Beten zwingt und den Zuhörer löst von Erdendasein. Beim zweiten Hochamt um 9 Uhr, wohl dem Höhepunkt der musikalischen Feier, wurde die Jubiläumsmesse für Chor, Orgel, 2 Trompeten und 2 Posaunen von Norbert Kubát ausgeführt. Großzügig gedacht und in schönen, reichem Wechsel zwischen Chor und Orgel, bezw. den Bläsern komponiert, imponierte mir der Komponist insbesondere wegen seines gediegeneu kontrapunktischen Gestalts. Das Werk stellt allerdings ziemliche Anforderungen an einen Chor. Die Pilsener Sänger, besonders die Soprane und Tenore in ihrer schwindelnden Höhe, hielten sich gleich einer wohldisziplinierten Elitetruppe bis zum Schlusse der mächtigen Komposition tadellos tapfer. Keine der Stimmgattungen wankte; und da alles so ungesucht, natürlich und vom Herzen frischweg erklang, so wirkte die ganze Aufführung wie eine beglückende Offenbarung. Dem Chore sowie seinem verdienstvollen Leiter, Herrn Chordirektor N. Kubát, gebührt daher unbedingtes Lob. Solche Leistungen können selbstredend nur durch jahrelanges, zielbewußtes und gemeinsames Wirken zwischen Chor und Dirigenten erreicht werden. — Da ich um 10 Uhr 37 Minuten vormittags wieder abreisen mußte, konnte ich der nachmittägigen Schlußandacht nicht mehr beiwohnen, und ich schied bedrückt, voll Hochachtung von meinen anderssprachigen Landesbrüdern, die mich auch sonst durch ihre Liebenswürdigkeit die nationale spanische Wand als ein recht fragliches Gespinnst erkennen ließen, und mir mit seltener Zuverlässigkeit allenthalben freundlich begegneten.

Aussig, 14. September 1909.

Ferdinand Dressler.

2. \* In Roermond wurde am 15. November Herr Matthias Robert Hubert Beltjens beerdigt. Er hatte ein Alter von 89 Jahren erreicht und ist wohl der älteste Komponist, der im Geiste des Cäcilienvereins gewirkt hat. Im Cäcilienvereins-Katalog ist der Name des Verstorbenen zum ersten Male schon mit Op. 125 und zuletzt mit Op. 150 im ganzen mit 11 Werken vertreten. Auch schon bei der I. Generalversammlung in Regensburg war der tiefreligiöse und glaubenseifrige Laie persönlich erschienen. R. I. P.

3. \* Über die Generalversammlung in Passau enthalten fast alle kirchenmusikalischen Blätter mehr oder weniger ausführliche Berichte, welche die Redaktion in diesem Jahre nicht mehr unter der Rubrik „Stimmen der Presse“ wegen Raummangels veröffentlichen kann. Auch andere Berichte über kirchenmusikalische Aufführungen muß sie unberücksichtigt lassen.

Mögen die verehrlichen Mitarbeiter Nachsicht haben, wenn ihre Berichte nicht sogleich zum Abdruck kommen können, sondern mit ihren Zuschriften und Mitteilungen in möglichst kurzer Fassung nicht ermüden.

Wenn die verehrlichen Leser sich die Mühe geben, das Inhaltsverzeichnis zu vorliegendem 42. Jahrgang genauer zu prüfen, werden sie zugeben, daß die Redaktion sich der Hoffnung hingeben kann, welche der Dichter in die Worte faßt: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.“

In dieser Hoffnung ladet sie die bisherigen Abonnenten ein, den 43. Jahrgang am besten bei der betreffenden Postanstalt weiterzubestellen und der „Musica sacra“ auch neue Abonnenten, Mitarbeiter und Leser zuzuführen. Zum Schlusse entbietet die Redaktion ihrem Leserkreise gesegnete Weihnachten und glückliches Neujahr!

4. c. Errata zum Artikel „Raudglossen III“. Seite 120, Zeile 11 muß es heißen: „Rhythmus mit Phrasierung“; Seite 121: französisch „rythmes“, statt „rhythmes“; Seite 122, 17. Zeile von unten fehlt „zu“ vor „unterlegenden“; Seite 134, letzte Zeile, 2. Wort: „ansehen“, statt „anzusehen“; Seite 135, Zeile 16 fehlt „nicht“ vor „übereinstimmendes“.

Druck und Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg, Gesandtenstraße.

Nebst Anzeigenblatt, sowie Inhalts-Verzeichnis des 42. Bandes und Bestellzettel für den 43. Jahrgang 1910 der *Musica sacra*.

# 75 Falsibordoni octo tonorum

4 et 5 vocum.

Auctore ORPHEO VECCHI.

## I. QUATUOR VOCUM.

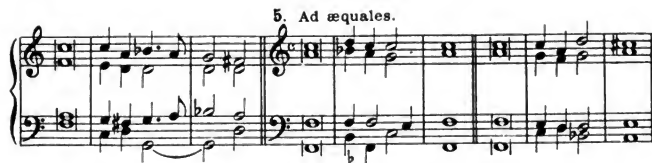
I. Tonus. 



1. 

2. 

3. 

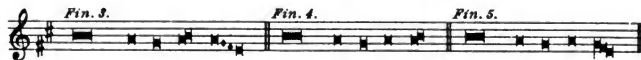
4. 

5. Ad æquales.

Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg.

F. P. 1259

Stich u. Druck • Oeca-Brannstrick, Leipzig.



## 6. Ad æquales.



## 1. (7.)



## 2. (8.)



## 3. (9.)



## 4. (10.)



## 5. (11.) Ad æquales.

## 6. (12.) Ad æquales.

III. Tonus. *Fin. 1.*

*Fin. 2.* *Fin. 3.* *Fin. 4.*

## 1. (13.)

## 2. (14.)

## 3. (15.)

*Fin. 1.*

*Fin. 2.*      *Fin. 3.*      *Fin. 4.*

4. (16.)  
 ALTUS.  
 TENOR.  
 BARITON.  
 BASSUS.

5. (17.)  
 ALTUS.  
 TENOR.  
 BARITON.  
 BASSUS.

6. (18.)  
 ALTUS.  
 TENOR.  
 BARITON.  
 BASSUS.

IV. Tonus.      *Fin. 1.*      *Fin. 2.*      *Fin. 3.*

1. (19.)

2. (20.)      3. (21.)

4. (22.)

Musical score for exercise 4. (22.), consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece features a sequence of chords and moving lines in both hands.

5. (23.) Ad æquales.

Musical score for exercise 5. (23.) Ad æquales, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The exercise is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass and a more active melodic line in the treble.

6. (24.) Ad æquales.

Musical score for exercise 6. (24.) Ad æquales, consisting of two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. This exercise shows more complex rhythmic patterns and chordal textures in both hands.

V. Tonus.

Musical score for V. Tonus, consisting of a single treble clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The exercise consists of a series of rhythmic figures and rests.

1. (25.)

Musical score for exercise 1. (25.), consisting of two staves. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The exercise features a mix of chords and moving lines in both hands.

2. (26.)

Musical score for exercise 2. (26.), consisting of two staves. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. This exercise includes more complex rhythmic patterns and chordal textures in both hands.

3. (27.)

Musical score for exercise 3. (27.), consisting of two staves. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The exercise features a mix of chords and moving lines in both hands.



## 4. (28.)

Musical score for exercise 4. (28.) in G major, 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

5. (29.) *Ad æquales.*

Musical score for exercise 5. (29.) *Ad æquales.* in G major, 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

6. (30.) *Ad æquales.*

Musical score for exercise 6. (30.) *Ad æquales.* in G major, 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

VI. Tonus.

Musical score for VI. Tonus. The piece consists of two measures, each containing a single note on a staff with a treble clef.

## 1. (31.)

Musical score for exercise 1. (31.) in G major, 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

## 2. (32.)

Musical score for exercise 2. (32.) in G major, 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

## 3. (33.)

Musical score for exercise 3. (33.) in G major, 3/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

4. (34.)

Musical score for exercise 4. (34.) in G major, 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass.

5. (35.) Ad æquales.

Musical score for exercise 5. (35.) Ad æquales in G major, 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass.

6. (36.) Ad æquales.

Musical score for exercise 6. (36.) Ad æquales in G major, 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass.

VII. Tonus. *Fin. 1.* *Fin. 2.*

Musical score for VII. Tonus, Fin. 1 and Fin. 2 in G major, 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass.

*Fin. 3.* *Fin. 4.* *Fin. 5.*

Musical score for VII. Tonus, Fin. 3, 4, and 5 in G major, 2/4 time. The piece consists of three measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The third measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass.

1. (37.)

Musical score for exercise 1. (37.) in G major, 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass.

2. (38.)

Musical score for exercise 2. (38.) in G major, 2/4 time. The piece consists of two measures. The first measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass. The second measure features a treble clef with a G4 quarter note, an A4 quarter note, and a B4 quarter note, with a G4-B4 dyad in the bass.

3. (39.)

Musical score for exercise 3. (39.). It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 3/4 time. The first staff contains chords and eighth notes, while the second staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

4. (40.)

Musical score for exercise 4. (40.). It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 3/4 time. The first staff contains chords and eighth notes, while the second staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

5. (41.)

Musical score for exercise 5. (41.). It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 3/4 time. The first staff contains chords and eighth notes, while the second staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

6. (42.)

Musical score for exercise 6. (42.). It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 3/4 time. The first staff contains chords and eighth notes, while the second staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

VIII. Tonus Musical score for VIII. Tonus. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 3/4 time. The score is divided into two sections, *Fin. 1.* and *Fin. 2.*, each containing a series of rhythmic patterns represented by 'x' marks on the staff.

1. (43.)

Musical score for exercise 1. (43.). It consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is in 3/4 time. The first staff contains chords and eighth notes, while the second staff contains a bass line with eighth and quarter notes.

2. (44.)

Musical score for exercise 2 (44.) in 3/4 time, D major. The score consists of two systems. The first system has two measures, and the second system has two measures. The right hand features a melody with a trill in the second measure of the second system, while the left hand provides a steady accompaniment.

3. (45.)

Musical score for exercise 3 (45.) in 3/4 time, D major. The score consists of two systems, each with two measures. The right hand plays a simple melody, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

Fin. 1.                      Fin. 2.

A single staff showing two variations of a melodic fragment. Each variation consists of a series of eighth notes with a trill-like ornamentation.

4. (46.)

Musical score for exercise 4 (46.) in 3/4 time, D minor. The score consists of two systems, each with two measures. The right hand features a melodic line with a trill, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

5. (47.)

Musical score for exercise 5 (47.) in 3/4 time, D minor. The score consists of two systems, each with two measures. The right hand plays a melody with a trill, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

6. (48.) Ad æquales.

Musical score for exercise 6 (48.) Ad æquales in 3/4 time, D minor. The score consists of two systems, each with two measures. The right hand plays a melody with a trill, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

## II. QUINQUE VOCUM.

I. Tonus. 

1. (49.)



2. (50.)



3. (51.)



II. Tonus. 

1. (52.)

Musical score for exercise 1 (52.), consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is in a major mode with a key signature of one flat and a key signature of one sharp (F#) in the final measure. The notation includes chords, single notes, and a melodic line in the right hand.

2. (53.)

Musical score for exercise 2 (53.), consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is in a major mode with a key signature of one flat and a key signature of one sharp (F#) in the final measure. The notation includes chords, single notes, and a melodic line in the right hand.

3. (54.)

Musical score for exercise 3 (54.), consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is in a major mode with a key signature of one flat and a key signature of one sharp (F#) in the final measure. The notation includes chords, single notes, and a melodic line in the right hand.

III. Tonus a. *Fin. 1.*

A single staff of music with a treble clef, containing rhythmic notation (crosses) and a key signature of one sharp (F#).

*Fin. 2.* *Fin. 3.* *Fin. 4.*

Three short musical phrases, each on a single staff with a treble clef, containing rhythmic notation (crosses) and a key signature of one sharp (F#).

1<sup>a</sup> (55.)

Musical score for exercise 1<sup>a</sup> (55.), consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is in a major mode with a key signature of one flat and a key signature of one sharp (F#) in the final measure. The notation includes chords, single notes, and a melodic line in the right hand.

12

2<sup>a</sup> (56.)

Musical score for exercise 2<sup>a</sup> (56.). It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines across the staves.

3<sup>a</sup> (57.)

Musical score for exercise 3<sup>a</sup> (57.). It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines across the staves.

III. Tonus b.

Musical score for exercise III. Tonus b. It consists of a single treble clef staff with a key signature of one flat. The exercise is divided into four sections, each labeled "Fin." followed by a number (1, 2, 3, 4). The notation uses square notes and rests.

1<sup>b</sup> (58.)

Musical score for exercise 1<sup>b</sup> (58.). It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines across the staves.

2<sup>b</sup> (59.)

Musical score for exercise 2<sup>b</sup> (59.). It consists of three staves: a treble clef staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines across the staves.

3<sup>b</sup> (60.)

Musical score for exercise 3<sup>b</sup> (60.) in G major, 3/4 time. It consists of three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third measures have a bass clef. The piece is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

IV. Tonus. *Fin. 1.* *Fin. 2.* *Fin. 3.*

Musical score for exercise IV. Tonus in G major, 3/4 time. It consists of three measures, each ending with a double bar line and the word 'Fin.'. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third measures have a bass clef. The piece is written for piano with a grand staff.

1. (61.)

Musical score for exercise 1 (61.) in G major, 3/4 time. It consists of three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third measures have a bass clef. The piece is written for piano with a grand staff.

2. (62.)

Musical score for exercise 2 (62.) in G major, 3/4 time. It consists of three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third measures have a bass clef. The piece is written for piano with a grand staff.

3. (63.)

Musical score for exercise 3 (63.) in G major, 3/4 time. It consists of three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third measures have a bass clef. The piece is written for piano with a grand staff.





1. (64.)

2. (65.)

CANTUS I.  
CANTUS II.  
ALTUS.  
TENOR.  
BASSUS.

3. (66.)

CANTUS I.  
CANTUS II.  
ALTUS.  
TENOR.  
BASSUS.



1. (67.)

2. (68.)

Musical score for exercise 2 (68.) in G major, 3/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures, and the second system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

3. (69.)

Musical score for exercise 3 (69.) in G major, 3/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures, and the second system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

VII. Tonus.

Musical score for VII. Tonus in G major, 3/8 time. It consists of five measures, each labeled with a fingering: *Fin. 1.*, *Fin. 2.*, *Fin. 3.*, *Fin. 4.*, and *Fin. 5.* Each measure contains a single note with a specific fingering indicated by an 'x'.

1. (70.)

Musical score for exercise 1 (70.) in G major, 3/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures, and the second system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

2. (71.)

Musical score for exercise 2 (71.) in G major, 3/8 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures, and the second system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

3. (72.)

Musical score for piece 3. (72.) in G major, 3/4 time. It consists of a grand staff with three systems. The first system has two measures, the second system has two measures, and the third system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

VIII. Tonus. *Fin. 1.* *Fin. 2.*

Musical score for VIII. Tonus in G major, 3/4 time. It is a single-line staff with three measures. The first measure is marked *Fin. 1.* and the second measure is marked *Fin. 2.* The notes are represented by small squares.

1. (73.)

Musical score for piece 1. (73.) in G major, 3/4 time. It consists of a grand staff with three systems. The first system has two measures, the second system has two measures, and the third system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

2. (74.)

Musical score for piece 2. (74.) in G major, 3/4 time. It consists of a grand staff with three systems. The first system has two measures, the second system has two measures, and the third system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

CANTUS I.  
CANTUS II.  
ALTUS.  
TENOR.  
BASSUS.

3. (75.)

Musical score for piece 3. (75.) in G major, 3/4 time. It consists of a grand staff with three systems. The first system has two measures, the second system has two measures, and the third system has two measures. The music features a mix of chords and moving lines in both hands.

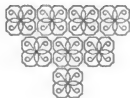
VIERZEHNTE  
**MESSE**

FÜR VIERSTIMMIGEN  
GEMISCHTEN CHOR  
UND ORGELBEGLEITUNG

KOMPONIERT VON

**BRUNO STEIN**

OP. 48.



REGENSBURG, ROM  
NEW-YORK UND CINCINNATI  
**VERLAG VON FRIEDRICH PUSTET**  
TYPOGRAPH DES HEILIGEN APOSTOLISCHEN STUHLES  
1909.

# VIERZEHNTE MESSE.

Für vierstimmigen, gemischten Chor und Orgelbegleitung.

## Kyrie.

Bruno Stein, Op. 48.

*Etwas breit.*

Sopran.  
Alt.

Tenor.  
Baß.

Orgel.

*I. hervortretend*

*pp*

*scd.*

*mf* Ky - ri -

e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e -

*Man.*

e e - lei - son, e - lei -

e e - lei - son, e - lei -

lei - son, e - lei -

*mf* Ky - ri - e e - lei -

*II. verstärkt*

*Spitzfl.*

*Man.*

*scd.*

son, e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei -

son, e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei - - son,

son, Ky - ri - e e - lei -

*I. Gambe.*

son, e - lei - - son, e - lei -

son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

son, e - lei - - son, Ky - ri - e e -

*mf*

*Man. Man. Scd.*

- son, Ky - ri - e e - lei -

lei - son, Ky - ri - e e - lei -

son, e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei -

lei - - son, Ky - ri - e e - lei -

*p*

*p*

*II. p Salicet.*

*II. p*

*Scd. Scd.*

Etwas bewegter.

Christe e - lei - son, Christe e -

son.

*p* Chri - ste e - lei - son,

*mf* Chri - ste e -

*p*

*p*

Man.

lei - son,

lei - son,

Chri - ste e - lei - son, e - lei -

lei - son,

Chri - ste e - lei -

*I. f Princ. 3*

*Gambe.*

3.3.

*p* son, e - lei - son,

*p* Chri - ste, Chri - ste e - lei -

son,

*p* Chri - ste,

*II. p*

*pp* *entschlossen*

son. *f.* Ky - ri - e e - lei - Ky - ri - e e - lei -

*pp* *f.* Ky - ri - e e - lei -

*I. mf Gambe.*

*scd.*

Ky - ri - e e - lei - - son, Ky - ri - e e -

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

son, Ky - ri - e e - lei - son,

- son, *f.* Ky - ri - e e -

*mf*

*scd.*

lei - - son, e - lei - - son, *p* e - lei - son.

*p* e e - lei - - son, e - lei - - son, Ky - ri - e e - lei - - son.

Ky - ri - e e - lei - son, *p* e - lei - - son.

lei - son, e - lei - son, e - lei - - son, *p* e - lei - - son.

*p* e - lei - - son, *p* e - lei - - son.

*II. p* *pp rit.*



## Gloria in excelsis Deo.

Frisch bewegt.

Et in ter - rapax ho - mi - ni - bus bo - ne vo - lun -

*I. f Princ.*

3.2.

ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.

vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te

*f Princ.*

Octavo 4.

3.2.

Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus

*f Princ.*

3.2.

te. Gra - ti - as a - gimus ti - - bi pro - pter  
 te. Gra - ti - as a - gimus ti - - bi pro - pter  
 te. Gra - ti - as a - gimus ti - - bi pro - pter

*f*  
*mf*  
*Gambe.*  
 Scd.

ma - gnam glo - ri - am tu - - am. Do - mi - ne

*mf*  
 II. *mf* *Spitzfl.*  
 Scd.

De - us Pa - ter o - mni - - po -  
 De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa - ter o - mni - po -  
 De - us Pa - ter o - mni - po -

*mf*  
*f*  
 I. *f* *Princ.*  
 Scd.

tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te

tens. Je - su

*mf Spitzfl.*

*Man.* ♩.♩.

Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

Je - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

Chri - ste. Do - mi - ne De - us, A - gnus

*I. mf*

*Man.*

De - i, Fi - li - us Pa - tris.

De - i, Fi - li - us Pa - tris.

**Etwas breit.**

Halbchor. Chor.

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re -

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi -

*pp Gedakt.*

Man.

re no - bis. Halbchor. Qui tol - lis pec - ca - ta

se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

mi - se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec -

se - re - re no - bis.

Man. *pp* Man.

mun - di, Chor. su - sci - pe de - pre - ca - ti -

ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti -

de - pre - ca - ti -

su - sci - pe de - pre - ca - ti -

*mf Gamba.*

Man.

o-nem no - stram. Qui se - des ad de-xteram Pa - tris,  
 o-nem no - stram. Qui se - des ad de-xte-ram Pa - tris, mi - se-re-re  
 o-nem no - stram. mi -

*f* *Princ.* *p* *Satie.*

♩. ♩.

mi - se - re-re no - bis. Frisch bewegt.  
 no - bis, no - bis. *mf* Quo - ni - am tu so - lus  
 - se - re-re no - bis.

*p* *mf* *Spitzfl.*

♩. ♩.

Tu so-lus Do-mi-nus.  
 san - ctus. Tu so - lus Do-mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, Je -  
*mf* Tu so-lus Do - mi-nus. Tu so - lus Al - tis - si-mus, *p*

*f* *p*

♩. ♩.

su Chri - ste. Cum sancto Spi - ri -  
Cum san - cto Spi - - ri -

I.  
♩:♩

san - cto  
Cum sancto Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A -  
tu in glo - - ri - a - De - - i Pa - tris. A -

A -

men, A - men, a - men, a - men.  
men, a - men.

ff brest  
brest

# Credo in unum Deum.

Etwas bewegt.

fa - ctorem coe - li, et  
 Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa-ctorem coe - li, et  
 Pa - trem o - mni-po-ten - tem, fa-ctorem coe - li, et

*f*  
 I. *mf* *Canbo.*  
 Man. *sc.2.*

ter - rae, vi-si - bi - li-um o - mni-um, et in - vi-si -  
 cu-li, et ter - rae, vi-si - bi - li - um o - mni-um, et in - vi-si -  
 ter - rae, vi-si - bi - li-um omni - um, et in-vi-si-

II. *Spitzfl.*  
 Man.

bi - li-um. Je - sum Chri -  
 bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri -  
 bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num Je - - sum Chri -

*f*  
 I. *f* *Princ.*  
 sc.2.

- stum, Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre

stum, Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-

stum, Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum.

mf p

♩.♩.

na-tum

tre na-tum an-te o-mni-a sæ-cu-la. De-um de-

I. f Princ.

♩.♩.

De-o, lumen de lu-mi-ne, De-um ve-rum de De-o



ve - ro. Ge - ni - tum, non fa -  
Ge - ni - tum, non fa -

Ge - ni - tum, non fa -

*scd.*

ctum, con - substan-ti - a - lem Pa - tri:  
con - substan-ti - a - lem Pa - tri:  
ctum, con - substan-ti - a - lem Pa - tri:  
con - substan-ti - a - lem Pa - tri:

*Octave 4:*

*scd.*

*p* per - quem o - mnia fa - cta sunt. *p* Qui propter nos  
Qui propter

*II. p*

*Man.*

homi-nes et propter nostram salu-tem de-scen-dit, de-scen-dit de cœ-  
 nos ho-mi-nes et propter nostram sa-lu-tem de-scen-dit de cœ-  
 do-scen-dit de

*p* *rit.*

Man. *p* *rit.*

II. *p* *Salic.* *rit.*

♩.♩.

*pp* Getragen. Halbchor.

Iis. Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu  
 cœ-lis.

*pp* hervortretend

II. I.

♩.♩.

san-cto ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-

- mo fa - etus est.

*mf*  
I. Gambe.

Man. Scd.

Chor. *mf*

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub

*mf* Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub *poco cresc.* Pon - ti - o Pi -

*poco cresc.*

Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus, et se - pul - tus est.

la - to pas - sus, et se - pul - tus est. *rit.* *pp*

*verstärkt II. p* *rit.* *pp*

Frisch bewegt.

Et re-sur-re - xit ter - ti - a di - e, se - cun - dum Seri - ptu -

1. *f. Princ.*

ras. Et a - scen - dit in cœ - lum: se - det ad  
Et a - scen - dit in cœ - lum: *ff*

*f.*  
3.2.

de - xte - ram Pa - tris. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

*f Octave 4.*  
3.2.

*ff* *p* *f*

glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos, et mor - tu - os: eu -

*ff* *p* *f*

II. *p* *Spitzfl.* I. *f* *Princ.*

*Scd.*

- jus re - gni non e - rit fi - nis.

II. *mf* *Spitzfl.*

*Man.*

Weniger bewegt.

Et in Spi - ri - tum san -

*mf*

*Scd.*

etum, Do - mi - num, et vi - vi - fi - can -

qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -  
- tem: qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro -

*I. p. Flötenst.*  
Man. 2.2.

Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o si - mul ad - o -  
ce - dit. Qui cum Pa - tre, et Fi - li - o si - mul ad - o -  
ce - dit.

*II. p. Saiten.*  
Man.

ra - - tur,  
 ad-o-ra - tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur: qui lo-  
 ra - - tur, et con-glo-ri-fi-ca-tur: *f*

*mf* et - con-glo-ri-fi-ca-tur: *f*

II. *Spi: fl.* *f Princ.*

*Sec.* *Sec.*

cu - tus est per Pro - pho - tas.

*p*

II. *p*

*Man.* *Sec.*

Bewegter.

et a - po - sto - li - cam Ec -  
 et a - po -  
 Et u - nam san - etam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec -  
 Et u - nam sanctam ca - tho - li - cam et a - po - sto - li - cam

I. *mf* *Gambe.*

*Man.* *Sec.*

cle - - si - am.

sto-ll-cam Ec-cle-si-am. Con-fi-te-or u-num ba-pti-sma in re-

cle - - si - am. *p* in re-

*I. p* *Salic.*

*Man.*

re - sur -

mis-si-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto

mis-si-o-nem pec-ca-to-rum. Et ex-spe-cto

*f* re - sur -

*f* Et ex-spe-cto

*I. f* *Princ.*

*scd.*

re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum.

re - - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi -

re - sur - re - cti - o - nem mor - tu - o - rum. Et vi - tam ven -

*p*

*f*

*II. p*

*I. f*

*Man.*

*scd.*



Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li.

tam ven - tu - ri sæ - cu - li, ven - tu - ri sæ - cu - li.

tu - ri sæ - cu - li. Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li. A -

A - - men, a - - men, a - - men.

A - - men, a - - men, a - - men.

- men, a - - men, a - - men.

*ff breit*

*ff Octave 4:*

**Sanctus.**

Etwas breit.

San - ctus, san - ctus, san - ctus.

*p*

*II. pp Gedakt.*

*verstärkt*

*San.*



Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a  
 cae - li et ter - ra glo - ri - a tu -  
 ter - ra glo - ri - a tu -  
 ra glo - ri - a tu -

*Man.*

tu - a. Ho - san - na in ex -  
 a. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na, ho -  
 a. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -  
 a. Ho - san - na in ex - cel - sis, ho -

*I. f Gambe.*

*Man.* *Sec.*

cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 sis, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.  
 san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

*ff brest*  
*ff Octave 4.*

# Benedictus.

Getragen. Halbchor.

Be - ne - di - ctus qui

II. *pp* I. II.

sc.2. Man.

ve - nit, qui ve - nit in no - mine, in no -  
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit, in no -

*p* Be - ne - di - ctus qui ve - nit in

sc.2. verstärkt Man.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui

mine Do - mi - ni.

no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di - ctus qui

sc.2.

ve - - nit in no - - mi-ne Do - - mi-ni. *rit.*

Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no-mi-ne Do - - mi-ni. *rit.*

ve - - nit in no - - mi-ne Do - - mi-ni. *rit.*

## Bewegt.

Ho - san - - na in ex - cel - sis, ho - san - -

Chor. Ho - san - na in - ex - cel - sis, ho - san - na, ho -

Ho - san - - na, ho -

I. *mf* Gambe. *f* Princ.

S.2.

- na, ho - san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

san - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

- na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

san - - na in ex - cel - sis, in ex - cel - sis.

*ff* *breit* *ff* *breit*

*ff* Octave 4:

S.2.

# Agnus Dei.

Gemäßigt.

A - - - gnus De - i, A -

II. p. Satis.

- gnus De - i, qui tol - - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se -

verstärkt

re - - re no - - bis, mi - se - re - re no - -  
*mf* mi - se - re - re no - - bis, mi - se - re - re no - -  
*mf* mi - se - re - re no - - bis, mi - se - re - re no - -

bis.  
 bis.  
*mf* A - - - gnus De -

*pp* Gedakt.  
 verstärkt

Man. Scd.

*mf* A - - gnus De - i, A - - gnus De - i, qui tol-lispec-

i, A - - gnus De - i, qui tol - - - lis peo-ca-ta

mi-se-re-re no-bis, mi-se-

ca-ta mun-di:

mi-se-re-re no-bis, mi-

mi-se-re-re, mi-se-

mun-di: *mf* mi-se-re-re,

*Spitzfl.*

Scd. Scd.

- re - re no - bis.  
 - se - re - re no - bis.  
 re - re no - bis.  
 mi - se - re - re no - bis.

*p*

II. *pp* Gedakt.

3/2. 3/2. 3/2.

A - gnus De -  
 A - gnus De -  
 A - gnus De -

*f*

*mf* I. Gambe.

3/2.

*f marc.* *mf* *Noch ruhiger.*  
 qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: do - na

*f marc.*

*f* Princ. *p* II.

3/2. 3/2.



no-bis pa - cem, do - na no-bis pa - cem, pa -

do - na no-bis pa - cem, pa -

*mf*

*sc.*

do - na no-bis pa - - - cem, do - - na - cem, do - - na no - bis pa - cem, do - na no -

cem, do - - na no - bis pa - cem, do - na no -

*mf*

do - na no-bis pa - - - cem, do - na no -

II. *mf Spitzfl.*

no - bis pa - - - cem, - bis pa - - - cem, do - na no-bis pa - - - cem.

- bis pa - - - cem, do - na no-bis pa - - - cem.

*p* *rit.* *pp*

*p* *rit.* *pp*

II. *p* *rit.* *pp*

*sc.*

