

L 1480

Historische Skizze

über

Kultur und Wirkung des Gesanges.

Von

S. Beetschen

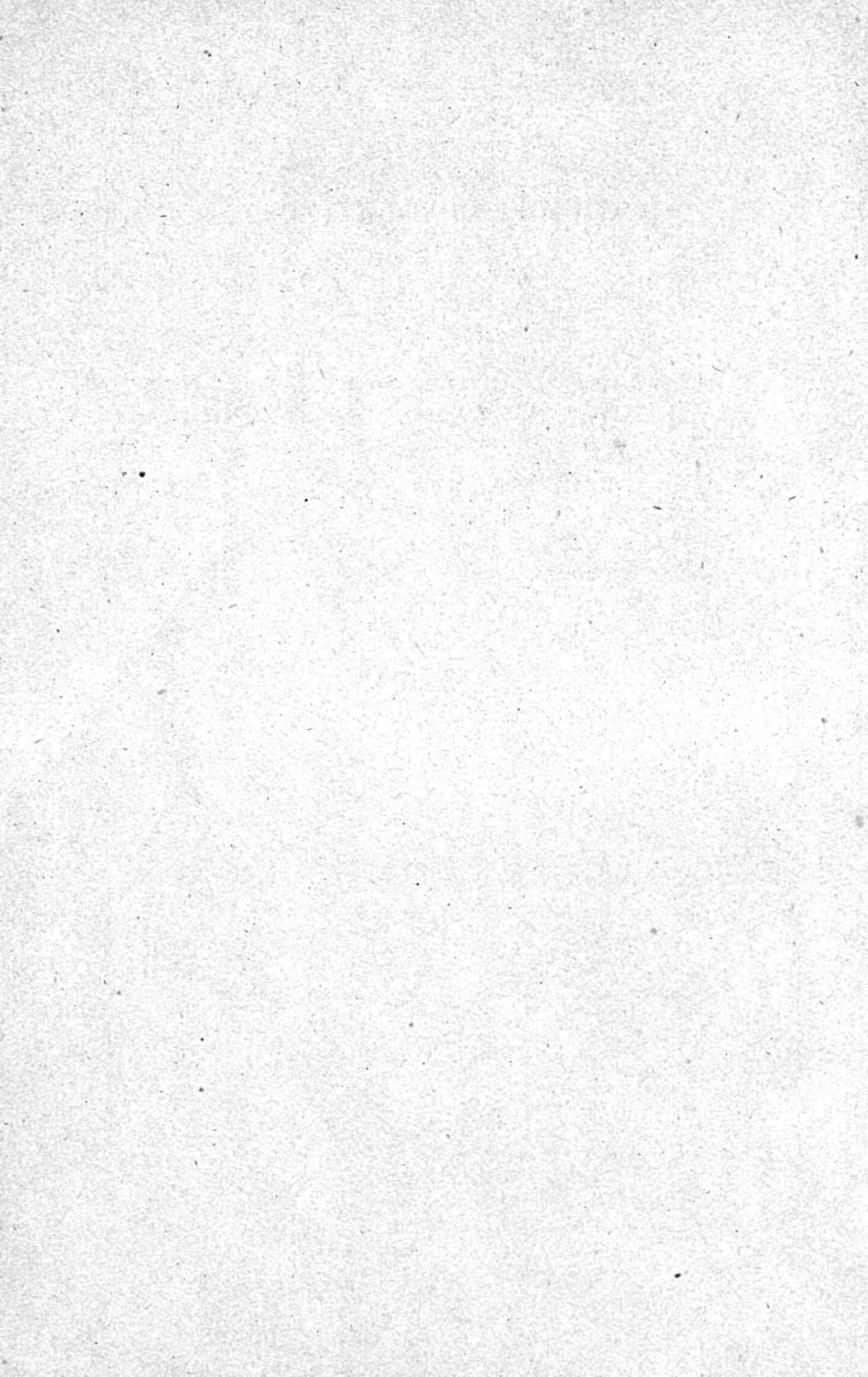
Herausgeber der 52 Lieder für Schule und Haus.

Separat-Abdruck aus der „Schweizerischen Lehrer-Zeitung“.

Bern.

Verlag von Frei-Schmid.

B. 10



Historische Skizze

über

Kultur und Wirkung des Gesanges.

Von

S. Beetschen

Herausgeber der 52 Lieder für Schule und Haus.

~~~~~

Separat-Abdruck aus der „Schweizerischen Lehrer-Zeitung“.

---

**Bern.**

Verlag von Frei-Schmid.

1880.



**Frauenfeld.**

J. Huber's Buchdruckerei.

1880.

# Historische Skizze

über

## Kultur und Wirkung des Gesanges.

(Von S. Beetschen, dem blinden Herausgeber der 52 Jugend-  
und Volkslieder für Schule und Haus)

~~~~~  
Separatabdruck aus der „Schweiz. Lehrerzeitung“.

Wir können mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß schon die ältesten Kulturvölker in höherem oder geringerem Grade der Pflege des Gesanges ihre Aufmerksamkeit schenkten.

Mit dem ersten Erwachen der Poesie muß gleichzeitig, wenn auch noch in primitivster Form, das Vorhandensein eines geregelten Gesanges sich gedacht werden. Beide, Gesang und Poesie, sind von jeher Kundgebungen des Gemütes, welche jede für sich ein unabhängiges Ganzes bilden und doch wieder im engsten Zusammenhange sich befinden und wechselseitig einander ergänzen. Beide sind als erste Blüten des idealen Geisteslebens der Völker zu betrachten und bilden in vereinter Form dasjenige, was man von jeher Lied zu nennen gewohnt ist. In noch

engerem Zusammenhange stehen Musik und Gesang einander gegenüber; sie sind so sehr miteinander verwachsen und haben so viel Gemeinschaftliches, daß es schwer zu ermitteln wäre, welche von diesen beiden Künsten ihr Dasein der andern verdanke. Das aber können wir mit Sicherheit feststellen, daß bei jedem Volke und sogar bei jeder Familie, wo Musik gepflegt wird, auch der Gesang zu Hause ist, oder als treue Begleitung nebenher geht. Wenn daher die Aegypter, welche wir als ältestes Kulturvolk kennen, uns wenig Direktes über ihre Gesangskultur hinterlassen haben, so wissen wir aus den Abbildungen ihrer hinterlassenen Reliefe, daß auch sie schon einige unserer jetzt noch gebräuchlichen Musikinstrumente kannten, dieselben bei ihren Gastmählern und Festlichkeiten zur Erheiterung benützten und schließlich auch in der Gesangs-pflege eine ebenbürtige Stufe erreicht haben müssen.

Unter diesen Abbildungen, welche in dem trefflichen Werke von Wilkes wiedergegeben sind, finden wir u. A. eine Karrikatur, die einen Esel darstellt, welchem bei einem Gastmahle die Rolle zugeteilt ist, Harfe zu spielen. Ferner beweist uns die frühe Gesangskultur der Israeliten, welche beinahe ein halbes Jahrtausend bei den Aegyptern wohnten, und deshalb Sitten und Gebräuche mit ihnen zu teilen genötigt waren, daß die Letztern sicherlich keine niedrigere Stufe in dieser Kunst eingenommen haben.

Nicht mit Unrecht wird der Gesang als die in Wort und Klang sich ausdrückende Sprache des Gemütes bezeichnet; und es sind hauptsächlich zwei Formen, nach denen der Ausdruck dieser Gemütsprache sich einteilt; in die Form des ernsten und in die Form des fröhlichen Gesanges. Die letztere ist die natürlichere und mag auch deshalb viel früher und viel häufiger sich geltend gemacht haben als die erstere.

Und gerade aus diesem Grunde finden wir schon in der Geschichte der alten Völker größtenteils freudige und glückliche Ereignisse als Veranlassung ihrer Lieder und Chorgesänge. So begegnen wir schon beim Auszuge der Kinder Israel aus Aegypten, gleich nach dem Durchgange durch's rote Meer, dem Lobgesange, welchen Miriam, die Schwester Mose, mit dem Chore der Frauen anstimmte. Der Text dieses Lobgesanges ist im 15. Kapitel des zweiten Buches Mose uns wörtlich hinterlassen und beginnt mit den Worten: „Singet dem Herrn, erhaben ist er! Rosse und Wagen stürzt er in's Meer.“ Der poetische Schwung dieses Lobgesanges, der unter Begleitung von Pauken und Cymbeln aufgeführt ward, und der Umstand, daß nach diesem Frauengesange ein Loblied des ganzen Volkes von Mose angestimmt im gleichen Kapitel angemerkt ist, läßt schließen, daß eine gewisse Einteilung und Abwechslung in Massen- und Chorgesang schon damals gebräuchlich gewesen sei. Wie in heutiger Zeit das Mitwirken an einem vielstimmigen Chore jedem Mitsingenden unwillkürlich das Gefühl einer gewissen Zusammengehörigkeit einprägt, so lassen auch diese Massengesänge bei den Israeliten uns mit Sicherheit annehmen, daß dieses Gefühl der Zusammengehörigkeit und der gemeinschaftlich zusammen wirkenden Kraft auch bei ihnen vorhanden war und dem Bewußtsein ihrer persönlichen Freiheit in den angestimmten Chören Ausdruck verschaffte.

Die Juden waren sowohl in staatlicher als auch geistiger Freiheit im Verhältniß zu ihren Zeitgenossen sehr weit vorgeschritten, und die Annahme, daß ein freier Volksgesang bei freien Völkern am besten gedeihen könne, würde somit auch hier seine Berechtigung finden.

Wir finden übrigens im Alten Testamente zu verschiedenen Zeiten solche und ähnliche Massenchöre, wie

sie oben beschrieben sind, wie z. B. bei der Rückkehr von Saul und David aus dem Kampfe mit den Philistern, bei der Abholung der Bundeslade von Gibeon nach Jerusalem, sowie bei der Einweihung des Tempels etc.

Es ist eine richtige Schlußfolgerung, wenn man annimmt, daß bei denjenigen Völkern, bei welchen das Vorhandensein der Chorgesänge konstatiert ist, die Entwicklung des Einzelgesanges schon einen ansehnlichen Grad erreicht haben müsse. Wir finden dieses sowohl bei den Juden, als auch bei den Griechen, sowie später, als der Gesang der Christen sich zu heben begann, zur Zeit des Mittelalters bei den Minnesängern. Bei den Israeliten sind das sprechendste Beispiel die Psalmen Davids; die zahlreichen Buß- und Lobgesänge, aus denen sie größtenteils bestehen, weisen in ihrer Gedankenfülle und überhaupt in der Manigfaltigkeit ihres Textes ebenfalls auf eine bedeutende Manigfaltigkeit in ihrer musikalischen Darstellung. Der schlichte Hirtenknabe, welcher durch das Reich der Töne sich die Wüste, wo er seines Vaters Schafe weidete, zur Idylle verwandelt hatte, vergaß später als Beherrscher seines Volkes nicht nur seine Lieder nicht, sondern im Gegenteil benützte er seine hohe Stellung dazu, um dieselben mit größerem Nachdrucke zu pflegen. Wenn sein Herz im rohen Mordgetümmel der Schlachten sich zu verhärten drohte, oder wenn er im eigenen Lande, verfolgt von seinen Feinden, keinen Ausweg mehr wußte, durch Unglück in der eigenen Familie oder durch selbstveranlaßte Schuld von seinem Gewissen angeklagt war, so suchte er Zuflucht bei den weichen Tönen seiner Harfe; er schüttete sein Herz aus vor seinem Gott und fand Trost in der Poesie, welche er als kundiger Sänger in Musik übertrug. Dies sind die Psalmen Davids, die nicht nur ihm, seiner Umgebung und den nächsten Nachkommen, sondern nach

Jahrtausenden manchem Trost bedürftigen Gemüte Linderung und Erquickung boten. Wenn auch Begünstigung und Hebung von Kunst und Wissenschaft an Fürstenhöfen nicht immer als Beweis einer milden fürsorglichen Regierung und ebenso wenig als Gewähr einer freisinnigen Staatsverfassung angesehen werden kann, so können wir doch nur selten in schwere Knechtschaft versunkene Völker aufweisen, deren Regenten von sich aus mit solcher Begeisterung Musik und Gesang pflegten, wie David es tat.

Der aus jedem seiner Psalmen hervorleuchtende, gott-ergebene Sinn und die darin so oft ausgesprochene Demütigung unter Gottes Hand, das Streben nach einer weisen und gerechten Regierung, sowie die Verdammung des Gottlosen und das Lob des Frommen und Gerechten berechtigen die oben bemerkte Schlußfolgerung über die Bedeutung des Gesanges und dessen Beziehungen auf eine freie Volksentwicklung. David war berufen, schon als Jüngling die Schwermut Sauls mit Spiel und Gesang zu verbannen, und nachdem er König geworden war, wußte seine Hand mit ebenso großem Erfolge wie im Kampfe mit Schwert und Bogen auch die Saiten seiner Harfe zu schwingen. Es ist daher leicht zu ermessen, daß seine musikalische Begabung auf Kunst und Wissenschaft unter seinem Volke keinen geringen Einfluß ausübte. Die Prophetenschulen erreichten unter seiner Regierung ihren Glanzpunkt; und nachdem er, der größte Held seiner Zeit, alle seine Feinde besiegt und gedemütigt hatte, war er bestrebt, daß jeder Bürger im Hause Israels Frieden hätte unter der Türe seines Zelttes und sich freuen möchte unter seinem Weinstocke.

Es ist bezeichnend für die Kulturstufe der Israeliten, daß gewöhnlich die Frauen vorangingen, wenn es galt, mit Gesang ein Freuden- oder Siegesfest zu feiern, und

auch nur Frauen es waren, welche die Klagelieder für Verstorbene anstimmten.

Die hebräische Literatur bietet über den musikalischen Teil des jüdischen Gottesdienstes so dürftige Aufschlüsse, daß durchaus nicht festgestellt werden kann, ob die Israeliten in der vorchristlichen Zeit eine Art Notenschrift gekannt haben oder nicht.

In den Psalmen Davids finden wir zwar an verschiedenen Orten Anmerkungen über die Instrumentalbegleitung des vorliegenden Gesanges. So lesen wir z. B.: Ein Psalm Davids vorzusingen auf acht Saiten, an anderen Orten wieder auf zehn, zwölf oder sechs Saiten. Im 150. Psalme finden wir alle zur Begleitung des Gesanges damals gebräuchlichen Instrumente, wie: Pauken, Harfen, Reigen, Cymbeln, Pfeifen, Posaunen und Psalter. Allein alles dieses beweist nur die Manigfaltigkeit ihrer Instrumentalmusik, und läßt höchstens vermuten, daß die verschiedenartige Begleitung der Instrumente dem verschiedenartigen Charakter der Gesänge angepaßt worden sei. Dagegen läßt der Ausdruck „Sela“, welchem wir in verschiedenen Psalmen begegnen, so beispielsweise im dritten und vierten, vermuten, daß darunter eine Art Taktstrich, gewissermaßen ein Ruhepunkt zu verstehen sei. Eine andere Bedeutung konnten bis dahin die Gelehrten nicht finden. Wir müssen uns deßhalb mit der Vermutung begnügen, daß zur Aufbewahrung und weitem Mitteilung der hebräischen Melodien wohl gewisse Merkmale und Zeichen existirt haben mögen, wenn auch nur in höchst unvollkommener Form, da die Israeliten in der Kultur schon sehr weit vorgeschritten waren.

Auch läßt sich aus verschiedenen Stellen des Alten Testaments mit Sicherheit schließen, daß zur Darstellung

des musikalischen Teiles des Gottesdienstes eine Art Tempelchöre existirt haben.

Die Thalmutisten sprechen in ihren mündlichen Ueberslieferungen sogar von einer mächtigen Orgel, welche im Tempel aufgestellt gewesen sei, und deren Klang man in einer Entfernung von tausend Schritten gehört habe. Bei näherer Untersuchung aber kamen die Gelehrten zu dem Schlusse, daß dieses Instrument bloß eine große Pauke möchte gewesen sein, da laut geschichtlichen Zusammenstellungen die erste Orgel in Alexandrien erst 200 Jahre vor Christo erstellt wurde.

Wie sehr die sozialen und politischen Geschicke der Völker einen Einfluß auf das musikalische Leben derselben, ganz besonders aber auf den Gesang ausüben, das beweist der Umstand, daß nach dem Verfall des israelitischen Reiches nach Salomons Tode keine Massengesänge mehr stattfanden wie zur Zeit von Mose bis zu Davids Regierung. Der Gesang trat zurück von den öffentlichen Volksfesten in die Hütten der Verehrer Jehovas bis zum Wiederaufbau der Mauern Jerusalems nach der Rückkehr aus der babylonischen Gefangenschaft.

Was die althebräischen Melodien und Gesänge betrifft, so will man noch Spuren derselben in den altdeutschen Synagogalmelodien entdeckt haben.

Bei dem gänzlichen Dunkel aber, welches über dem musikalischen Teil des hebräischen Gottesdienstes während des Mittelalters noch liegt, kann nichts Sicheres festgestellt werden. Das Sicherste, was man hierüber weiß, ist: daß ein einflußreicher Rabbiner aus dem 14. Jahrhundert, Jaakob Lewy, genannt Maharil, eine Verordnung erließ: an den bisherigen Kultusgesängen nichts zu ändern, sondern dieselben in ihrer bisherigen traditionellen Form zu belassen. Diese Melodien existiren zum Teil noch jetzt;

und wenn auch der klagende und schmerzliche Ausdruck, welcher ihnen anhängt, in dem schweren Drucke, welchem die Juden durch die Jahrhunderte hindurch unterworfen waren, erkennbar ist, so läßt sich gleichwohl bei dem traditionellen Festhalten der jüdischen Gebräuche annehmen, daß einige Anklänge an das althebräische Lied sich darin vorfinden. In neuester Zeit hat man sich bemüht, diese Melodien zu sammeln und nach ihrem verschiedenartigen Typus zu gruppieren. Eine solche Sammlung, herausgegeben von A. Marksohn und William Wolf, ist gegenwärtig im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Es ist sehr charakteristisch für das althebräische Volk, daß seine Gesänge ganz besonders bei Festen und fröhlichen Anlässen fast immer mit Tänzzen verbunden waren. So tanzte David bei der Abholung der Bundeslade nach Jerusalem mit Macht vor dem Herrn unter dem Gesange der Aeltesten und Leviten, geleitet von dem Sangmeister Chenanja, dem Obersten der Leviten. 1. Buch Chronika 16. Kap. und 2. Buch Samuel 6. Kap.

Diese enge Verbindung zwischen Tanz und Gesang läßt sich durch die ganze jüdische Geschichte nachweisen und findet sich auch bei anderen orientalischen Kulturvölkern, ganz besonders bei den Griechen, was wir im folgenden Abschnitte zeigen werden. Ein Ueberrest dieser Sitte fand sich auch später bei den abendländischen Christen, vorerst bei dem Marienkultus, indem noch vorhandene Marienlieder darauf hinweisen und wovon auch in Berner Mundart hierauf bezügliche Volkspoesie Zeugniß gibt, z. B. in einem Liede, welches früher an Mariæ-Verkündigung (am sogen. Frauentag) von fahrenden Sängern vor den Häusern gesungen wurden, worin es heißt: „Wir sägen

euch Dank und singen euch viel, so tanzet's Mareieli im Saitenspiel.“

Der sog. Siebensprung, ein altdeutscher Tanz, dessen Takt nach dem Rhythmus eines dazu gehörenden Gesanges eingerichtet war und welchen die Bewohner der bayrischen Alpen teilweise noch kennen, mag dagegen eher aus altgermanischen Gebräuchen herzuleiten sein. Die erste Strophe beginnt mit den Worten: „Tanz mer mal den Siebensprung, tanz mer e mal die *Sieben*.“

Im Ganzen aber scheint der Kultusgesang der Israeliten in seiner Färbung nicht nur den Ausdruck der Fröhlichkeit, sondern auch denjenigen der Trauer und der Klage getragen zu haben, da die Klagelieder und Bußgesänge bei ihnen in reichem Maße vertreten waren, wovon die hebräische Poesie genügend Zeugniß gibt.

Die jüdischen Geschichtsschreiber Josephus und Philo berichten, daß nicht nur der Psalter, das hohe Lied Salomo's und die Sprüche Salomo's, sondern auch andere Lehrgedichte, wie die Klagelieder Jeremia's, die Propheten etc., ihrem ganzen Inhalte nach in Versfüße eingeteilt gewesen und in Gesangsform vorgetragen worden seien, worüber eine neulich erschienene, tiefgehende Abhandlung von Leopold Haupt sehr interessante Aufschlüsse gibt. Philo berichtet überdies von den hebräischen Gesängen, daß sie auch Wanderlieder, Stufenlieder, Altarlieder, Opferlieder, Feldlieder enthalten hätten, und daß solche von den Israeliten bei Gastmählern, nebst anderen Gedichten, auf Gott gemacht, abwechslungsweise und mit Begeisterung vorgetragen wurden.

Bezüglich der, wie schon früher erwähnt, nur mutmaßlichen, aber bis auf die neueste Zeit noch nicht erwiesenen Notenschrift der Hebräer muß hier noch bemerkt werden, daß Leopold Haupt als Ergebnis langjähriger

Forschens eine solche aus den der Schreibweise des Alten Testaments eigentümlichen hebräischen Akzenten entziffert zu haben glaubt, welche Entdeckung durch die Freunde volkstümlichen Gesanges und der Musik überhaupt von unschätzbarem Werte sein würde. Eine Probe dieser Forschung, betitelt: „Sechs alttestamentliche Psalmen mit ihren aus den Akzenten entzifferten Singweisen und einer sinn- und wortgetreuen rhythmischen Uebersetzung als Vorläufer einer umfassenden Schrift über die Poesie des Alten Testaments von Leopold Haupt“, ist zu beziehen aus dem Verlage von Engelmann, Leipzig.

Gesang der Griechen.

Am weitesten vorgeschritten aber unter den alten Kulturvölkern in der Gesangkunst und der damit verbundenen Musik waren die Griechen. Nicht nur bewährten sie sich als Verehrer dieser Künste, sondern es war Ehrensache jedes freien Bürgers, wenigstens *ein* Musikinstrument einigermaßen fertig spielen zu können. Es wurde deshalb auch die Musik als notwendiges Erziehungsmittel betrachtet, und jeder Knabe, der die Schule besuchte, war gehalten, wenigstens auf einem Musikinstrumente Unterricht zu nehmen. Die Geige oder andere Streichinstrumente waren bei den Griechen noch nicht bekannt; dagegen hatten sie schon damals eine bedeutende Auswahl von Saitenspiel, von denen die Harfe und die Kithara (Lyra) die gebräuchlichsten waren und, sowie auch die Flöte, am häufigsten als Begleitung zum Gesange verwendet wurden.

Die Griechen kannten auch ein ziemlich ausgebildetes Tonsystem; dasselbe bestand aus 18 Tönen, 15 Tonarten und 3 Tongeschlechtern; nämlich das diatonische, das chromatische und das enharmonische. Diese Tongeschlechter

waren Tonreihen von 4 Tönen, welche in ganzen, halben und sogar Viertelstönen fortschritten, so z. B. das diatonische mit einem halben und zwei ganzen Tönen: h c d e, das chromatische aus zwei halben Tönen und einer kleinen Terz, z. B.: h c cis e, das enharmonische schritt fort in zwei Viertelstönen und einer großen Terz: h h c e. Daß wir diese Verhältnisse ebenso wenig durch unsere Noten ausdrücken können, als dieselben singen, ist leicht begreiflich. Dagegen können wir uns einen Begriff von der Auffassung der Schwierigkeit der griechischen Musik machen, wenn wir bedenken, daß sie nicht minder als 1620 Tonzeichen gekannt haben soll, um die verschiedenen Verhältnisse der Töne zu einander zu bezeichnen. Diese verkünstelte Zeichenlehre verhinderte die Ausbildung der eigentlichen Musik, indem sie nicht jedem Musiktreibenden zugänglich war und die Aufbewahrung der lebenden Tonstücke erschwerte. Dessenungeachtet wurde die Musik bei den Hellenen, namentlich aber der Gesang, fast in jedem Hause gepflegt. Keine Festlichkeit von höherer oder geringerer Bedeutung wurde begangen, ohne daß Musik oder Gesang zur Hebung oder Verschönerung ihren Beitrag geliefert hätten. Die damals in Griechenland so oft schon gebräuchlichen Trinkgelage wurden gewöhnlich mit Gesang eröffnet, währenddem Flötenspieler oder Flötenspielerinnen die schmausende Gesellschaft mit ihren Weisen erheiterten. Alle Nationalspiele wurden mit Begleitung von Gesang aufgeführt, indem die Mitspielenden passende Melodien im Takte, je nach der Schnelligkeit des Laufes, einschalteten; selbst die kriegerischen Spiele waren davon nicht ausgenommen. Am volkstümlichsten trat der Gesang hervor bei Gelegenheit einer Hochzeit. Wenn der Bräutigam seine Braut in ihrem elterlichen Hause abholte und sie in seine Heimat einführte, schritt auf dem Wege dahin

ein Jüngling mit der Kithara voran und begleitete die Lieder der nachfolgenden Gäste, während die Mutter der Braut mit angezündeter Fackel hinter dem Brautpaar herschritt. In der höchsten Kunst dagegen zeigte sich der Gesang bei den olympischen Spielen, wo die geübtesten Sänger des Landes um die Wette den Ehrenkranz zu erringen suchten und wo auch der Chorgesang gewöhnlich in seiner höchsten Kunst sich entfaltete.

Nicht minder ausgebildet zeigte sich der Gesang bei den Griechen in ihren theatralischen Vorstellungen; die Handlung ging schon damals teilweise mit der Musik Hand in Hand, und ohne Gesang war ein Theater als größtes Nationalvergnügen durchaus nicht denkbar. In welcher Weise dieser Zusammenhang aufzufassen ist, davon gibt Schiller einen Begriff in der schönen Ballade: „Die Kraniche des Ibikus.“ Die Wirkungen, welche der Gesang der darin dargestellten Rachegöttinnen in der eingeschalteten Theaterszene auf die Zuhörer ausübt, sind in folgenden Worten geschildert: „Besinnung raubend, herzbekörend schallt der Erinien Gesang. Er schallt des Hörers Mark verzehrend und duldet nicht der Leyer Klang.“ Und in einer spätern Strophe: „So singend tanzen sie den Reigen und stille wie des Todes Schweigen wird's über'm ganzen Hause schwer, als ob die Gottheit nahe wär'.“

Eine harmonische Einteilung der Musik nach unserm Sinn kannten die Griechen nicht; die Terz, welche bei uns auch nach der natürlichsten Auffassung ohne Kenntniß jeglicher Theorie als einfachste Harmonie aufgefaßt wird und nach welcher fast alle Volkslieder von der zweiten Stimme begleitet werden, war nach einer von Pythagoras aufgestellten Theorie eine Dissonanz, und nur die Oktav, Quint und Quart wurden als Konsonanzen angesehen. Weil deßhalb die Griechen keinen Dreiklang hatten, so

begleiteten sie ihre Melodien nur in Oktaven. Es wurden demnach ihre Chöre nur *unisono* gesungen, was auch bei den Israeliten der Fall war. Weil auf diese Weise jeder Mitsingende die Melodie sich aneignen mußte und die Chöre nicht wie nach unserer heutigen Gesangskultur in begleitende, an und für sich aber unselbständige Stimmen eingeteilt waren, so hatten sie den Vorteil, daß die Melodie Gemeingut jedes Einzelnen wurde, was die Pflege des Gesanges auch bei den niedern Volksklassen und bei jeder einzelnen Familie ungemein erleichterte. Mit dem Verfall der griechischen Freiheit erstarb auch die Kunst ihrer Musik, und die Trümmer derselben gingen an die Römer über, deren kriegerisches Wesen zur Erhaltung und Pflege derselben nicht sehr geeignet war. Es gab zwar auch zur Zeit der römischen Kaiser Sänger und Harfenspieler, welche sich auszeichneten, indem auch die römische, den Griechen nachgebildete Poesie für den Gesang immer neue Wurzeln trieb. Allein wie die Knechtschaft und die tiefe Versunkenheit an den Höfen das allgemeine Selbstbewußtsein des Volkes schon in ihren zartesten Keimen erstickte, so konnte auch der Gesang als gemeinschaftliches Eigentum des Volkes zu keiner Blüte gelangen. Und statt wie bei den Griechen künstlerische Befähigung auf dem Gebiete der musikalischen Bildung als Zierde jedes Bürgers angesehen wurde, diente sie bei den Römern meistens nur, um bei den Schwelgereien der Vornehmen deren Sinne zu kitzeln und in untergeordneter Rolle allfällige Pausen bequem auszufüllen.

Christlicher Gesang.

In den Psalmen Davids ward der erste Grundstein zu dem geistlichen Liede des Christentums gelegt. Es gibt keine Gemütsstimmung, keine Lage des Lebens, sei

sie hoch oder niedrig, die nicht darin abgespiegelt wäre und in dem Reichtum ihrer tiefen Gedankenfülle nicht den geeigneten Ausdruck fände.

Von Assaph, von anderen Propheten und Sängern Davids und den Prophetenschülern nachgebildet und verbreitet, haben sich denn auch die Psalmen durch alle Wirren der israelitischen Geschichte hindurch, nicht nur bis zur Zerstörung Jerusalems, sondern, wie schon angedeutet, bis auf unsere Tage herab erhalten.

Lehret und ermahnet einander mit Psalmen, Lobgesängen und geistlichen, lieblichen Liedern und singet dem Herrn lieblich in eueren Herzen.

Diese Aufforderung, welche der große Heidenapostel Paulus an eine der ersten Christengemeinden Kleinasiens in dem bekannten Briefe an die Kolosser richtete, belehrt uns, daß die Psalmen neben anderen geistlichen Liedern schon bei der Entstehung der ersten Christengemeinden an ihren Versammlungsorten gesungen wurden, und dazu dienten, sich gegenseitig aufzumuntern und im Kampfe gegen ihre äußeren und inneren Feinde mit neuem Mute zu stärken.

Die zwölf Apostel und die Führer der ersten Christengemeinden waren größtenteils jüdischer Abkunft, und es ist daher erklärlich, daß die Psalmen in erster Linie von ihnen für den christlichen Kultus benützt wurden.

Seit dem Verfall der griechischen Musik hatte sich die Pflege des Gesanges in die unteren Volksschichten zurückgezogen und im Volksliede seine Wirksamkeit verwertet.

Das griechische Volk aber, das schon zu Pauli Zeiten und größtenteils infolge dessen Wirksamkeit in immer größerer Menge zum Christentum übertrat, brachte seinen Melodienreichtum mit und vermengte denselben mit den

Liedern der jüdischen Christen. So kam es denn, daß in kurzer Zeit aus den Elementen beider Nationen das geistliche Lied der Christen sich in ein Ganzes verschmolz, was unter dem Drucke der Christenverfolgung um so eher möglich war, da gerade dieser Druck ein um so engeres Zusammenhalten der jungen Christengemeinden bedingte.

Währenddem zu dieser Zeit der Gesang unter dem Tyrannenszepter der römischen Machthaber als bildende Kunst nur kümmerlich sein Dasein fristete, erschallte er nun als mächtiger Bundesgenosse der geistigen Freiheit aus engen Felsschluchten und Erdhöhlen in den erhebenden Weisen der christlichen Lieder hervor.

Der freie Geist des Christentums brachte dem unter irdischen Fesseln schmachtenden Gemüte neuen Schwung, und einer bessern Zukunft entgegenblickend, begrüßte die zum Selbstbewußtsein erwachte Menschenseele den bis dahin gefürchteten Gott in neuen Liedern als den liebenden Vater der Menschheit.

Es gibt Legenden, welche erzählen, daß die bei Anlaß der ausgebrochenen Christenverfolgung gefangen genommenen Christen auf dem Wege zum Richtplatze oder im eingeschlossenen Kerker durch das Absingen ihrer Lieder sehr oft die Gefangenwärter sowie viele derjenigen, welche als Zuschauer den Hinrichtungen beiwohnten, dermaßen gerührt hätten, daß dieselben sich sofort als Bekenner des Christentums erklärten.

Wenn uns auch keine direkten Beweise für die Richtigkeit dieser Angaben zu Gebote stehen, so ist immerhin sicher, daß der Gesang schon damals für den Glauben eine neue Stütze war, indem durch denselben das Gefühl der Zusammengehörigkeit befördert wurde und das Gemüt zur Auffassung der in der christlichen Religion verkündeten Menschenliebe wärmer und empfänglicher machte.

Im gleichen Maße, wie sich das Christentum ausbreitete, im gleichen Verhältnisse vermehrte sich auch die Anzahl ihrer Lieder. Wenn man bedenkt, mit welcher Begeisterung und mit welchem Glaubensmuth viele Tausende der damaligen Christen in den Tod gingen, so können wir auch uns um so eher einen Begriff von der Innigkeit und der gefühlsreichen Darstellung ihrer Lieder machen. Die Art und Weise, wie sie dieselben lernten und sich aneigneten, war sehr einfach. Jede Gemeinde oder Versammlung hatte ihren Vorsänger; derselbe sang jeweilen bei jedem neuen Liede eine Strophe oder eine Linie vor; die einfallende Gemeinde wiederholte das Vorgesungene und so ging es weiter Strophe für Strophe, bis das Lied zu Ende war. Der Geschichtsschreiber Eusebius berichtet nicht nur von diesem Verfahren, sondern erzählt auch von Wechselchören, indem ein Glied der Gemeinde eine Strophe allein vorsang und die ganze Gemeinde in der Schlußzeile einfiel. Dieses Verfahren wird noch heutigen Tages bei den verschiedenen Glaubensgenossenschaften der Pietisten angewendet.

Nachdem durch Kaiser Konstantin, 325 nach Christi, das Christentum zur Staatsreligion erklärt worden war, hatten sich die geistlichen Gesänge dermaßen vermehrt, daß die syrischen Christen allein bei 15,000 verschiedene solcher Lieder aufzuweisen hatten, wovon noch jetzt eine Anzahl vorhanden sind.

Der Gesang war nun ein wesentlicher Teil des Gottesdienstes geworden, und da keine dem Volke zugängliche Notenschrift vorhanden war, so konnte nicht verhütet werden, daß die Kirchenlieder mit dem Fortschreiten der Jahrhunderte sich in ihrer ursprünglichen Fassung sehr veränderten und zwar dergestalt, daß jedes Land, ja bei-

nahe jede Gegend mit der Zeit ihre eigenen Kirchenweisen besaß.

Diesem Uebelstande suchten schon vor Konstantin eine Anzahl Bischöfe entgegenzuwirken, allein sie erzielten geringen Erfolg. Da gelang es Ambrosius, Bischof zu Mailand 374—397, durch Einführung eines neuen Typus größere Einheit im Kirchengesange zu bewirken. Sein neues System bestund in 4 Tonreihen, welche an und für sich nichts Anderes waren als 4 griechische Oktaven, von denen jede einen Ton höher gesetzt war als die vorhergehende. In diesem Typus bewegten sich nun die neuen ambrosischen Lieder, von welchen das in mehreren Liedersammlungen vorkommende: „Meinen Jesum laß ich nicht“, abstammen soll. Wenn auch dieser Typus dem Griechischen entnommen war, so fehlte ihm gleichwohl der belebende Hauch altgriechischer Musik. Dessenungeachtet erfreute sich der ambrosianische Kirchengesang einer bedeutenden Berühmtheit; um aber die gewünschte Uebereinstimmung des Kirchenliedes herbeizuführen, waren die ambrosianischen Verbesserungen noch nicht hinreichend, indem es immer noch an einer eigentlichen Notenschrift fehlte.

In der orientalischen Kirche gebrauchte man zu Ende des 4. Jahrhunderts 14 verschiedene Tonzeichen zur Feststellung einer solchen Notenschrift; wahrscheinlich infolge hievon wurden dann auch einige Zeit später im Okzident eine Anzahl Tonzeichen, welche man „Neumen“ hieß, zur nähern Bezeichnung der Noten eingeführt. Diese Neumen, welche die Tonhöhe sowie das Steigen und Fallen der Stimme bezeichnen sollten, bestunden aus Punkten, Häkchen, Strichelchen und Schnörkeln in verschiedenen Richtungen und Gestalten. Und da diese Notenschrift trotz ihrer Unvollkommenheit dennoch auf einer guten Grundidee be-

ruhte, so war damit dem dringendsten Bedürfnisse Genüge geleistet.

Als besonderer Reformator des Kirchengesanges zeichnete sich aber am Ende des 6. Jahrhunderts Papst Gregor aus. Er vervollständigte die 4 Tonreihen des Ambrosius, indem er noch 4 neue solche hinzufügte. Die bis dahin noch gebräuchliche griechische Tonleiter von 18 Tönen führte er in die jetzige Tonleiter von 7 Tönen zurück, indem er die Einteilung auf die Aehnlichkeit der Töne gründete; der achte Ton, als dem ersten ähnlich, erhielt denselben Namen wie der erste. Durch seine Bemühungen wurden die vielsilbigen griechischen Tonbenennungen abgeschafft und dafür die Benennung nach dem Alphabet eingeführt.

Diesen Verbesserungen suchte er nicht nur in Rom, sondern überall, wo es möglich war, durch einen guten Gesangunterricht Ausdruck zu verschaffen und erzielte bedeutende Erfolge. Der gregorianische Kirchengesang erhielt sich durch viele Jahrhunderte fort und wurde durch Karl den Grossen, welcher als großer Freund der Wissenschaft auch den Gesang zu heben suchte und der in dieser Absicht eine besondere Reise nach Rom unternommen hatte, auch in Frankreich eingeführt. Eine Abschrift dieser Kirchengesänge ist noch gegenwärtig in der Bibliothek des Klosters St. Gallen aufbewahrt und soll von einem der römischen Gesanglehrer herrühren, welche Karl der Grosse zur Verbesserung der fränkischen Kirchenlieder von Rom mitgebracht hatte.

Guido von Arezzo.

Obschon bedeutend verbessert, war dennoch die Notenschrift immerhin noch so mangelhaft, daß es einem Notenschreiber kaum möglich war, die Tonzeichen so zu setzen,

daß ein mit der Melodie unbekannter Sänger um eine oder mehrere Tonstufen sich nicht hätte irren können. Mehrere Versuche, deßhalb die frühere griechische Notenschrift wieder einzuführen, blieben fruchtlos, da sie für die Auffassung des Volkes allzu kompliziert war und man im Allgemeinen von diesem verkünstelten Systeme nichts wissen wollte.

Da endlich brachte im 11. Jahrhundert ein Benediktiner Mönch, Guido von Arezzo, durch die Erfindung eines neuen Notensystems auch neues Leben in die Gesangskunst. Zu der roten und gelben Linie, welche bis dahin zur nähern Bestimmung der Noten existirten, fügte er noch zwei schwarze bei. Hiemit war einem großen Mangel abgeholfen, indem durch dieses System die nähere Bezeichnung der Noten so vervollständigt wurde, daß seine Schüler nach seiner Methode die geschriebenen Lieder genau abzusingen im Stande waren.

Die durch diesen Fortschritt errungenen Erfolge brachten aber dem bescheidenen Mönche Haß und Verfolgung von Seite seiner Kollegen, die ihn seines Verdienstes wegen beneideten. Er floh nach Rom, wo er, von Papst Johann XIX. vor seinen Verfolgern geschützt, zu großem Ansehen gelangte. Seine Methode wurde als die richtige anerkannt und nach und nach auch in anderen Ländern verbreitet.

Bis dahin war jegliche Musik fast ohne Ausnahme einstimmig gepflegt worden, und wenn auch hie und da in Quarten und Quinten zu begleiten versucht wurde, so konnte eine solche unmelodische Form doch niemals bleibende Geltung sich verschaffen.

In den folgenden Jahrhunderten wirkten nun Franco von Köln, Düfay und Ockenheim aus den Niederlanden

für harmonische Auffassung, für mehrstimmige Musik und mehrstimmigen Gesang.

Jedoch wie im Kirchenwesen zur Zeit des Mittelalters die Religion in bloße Formen und Gebräuche ausartete, so blieb auch der Gesang einem gewissen, strengen Kirchenstil stets untergeordnet, und konnte nie werden, was er eigentlich sein sollte, nämlich die Sprache des Herzens.

Von der Zeit an, da die Wissenschaft anfang, sich des Kirchengesanges zu bemächtigen, wurde er unpopulär, fiel in die Hände Einzelner, indem das gemeine Volk davon ausgeschlossen blieb und eigens dazu gelehrte Sänger bestimmt wurden, die Kirchenlieder während des Gottesdienstes vorzutragen. Der Gesang hatte sich deßhalb bald in zwei Lager gespalten, in den Kirchengesang und in das Volkslied, zu welchem das gemeine Volk, sobald es vom Kirchenlied sich ausgeschlossen sah, wieder zurückkehrte.

Die Volkssänger, welche von jeher Dichter und Komponist in einer Person repräsentirten, hielten sich weder in Text noch in Melodie an bestimmte Formen oder Gesetze. Das Volk wollte nicht nur seine weltlichen, sondern auch seine geistlichen Lieder haben, welche es zwangslos nach seinem Sinn und nach beliebiger Gelegenheit singen und in welchen es, je nach dem Drange des Gemütes, Freud' und Leid ausdrücken konnte. Dieser Drang machte sich ganz besonders geltend, als mit der Entstehung des mehrstimmigen Gesanges die Hauptmelodie verdeckt wurde, indem man dieselbe statt in die Oberstimme bloß in eine Mittelstimme verlegte. Auf diese Weise konnte die Hauptstimme nur von Musikkundigen ohne Schwierigkeit herausgehört und nachgesungen werden, weshalb das gewöhnliche Volk um so weiter von dem Kunstgesange sich zu entfernen genötigt sah.

Es entstanden auf diese Weise die vielen Marienlieder,

die St. Johannis-, Jakobs- und eine Menge anderer Heiligenlieder; auch von den Kreuzzügen her erhielten sich eine Menge Wallfahrtsgesänge, welche wie die vorigen in manigfaltigen Varianten, sowohl in Text als Weise, wieder von einander abwichen. Das eigentliche Kirchenlied aber blieb fast ausschließliches Eigentum der Geistlichkeit und wohnte nur in den Kirchen und Klöstern.

Da erschien die Reformation, und mit der freieren Auffassung der religiösen Begriffe sollte auch die Freiheit und Zugänglichkeit im Kirchenliede wieder zurückkehren. Kaum war der todte Buchstabe zum lebendigen Geiste wieder erwacht, so entstand auch das Bedürfniß, in der versammelten Gemeinde während des Gottesdienstes gemeinschaftlich zu singen.

Luther, welcher selbst in Musik und Gesang gut zu Hause war, gab sich viel Mühe, das Kirchenlied wieder dem allgemeinen Gebrauche zugänglich zu machen, und er wurde von seinen Freunden und anderen Zeitgenossen kräftig in diesem Streben unterstützt.

Ein wichtiges Hilfsmittel zu diesen Bestrebungen war der im Jahre 1502 durch Oktavio Petrucci neu erfundene Notendruck. Es erschien denn auch im Jahre 1524 die erste kleine Sammlung neuer vierstimmiger Kirchenlieder von Johann Walther, Kapellmeister des damaligen Kurfürsten von Sachsen, einem Freunde Luthers, herausgegeben. Luther sagt u. A. in der Vorrede zu diesem Gesangbüchlein Folgendes: „Auch daß ich nit der Meinung bin, daß durch's Evangelio sollten alle Künst' zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etzliche Abergeistliche fürgeben, sondern ich will alle Künste, sonderlich die Musika, gern sehen im Dienst des, der sie geben und geschaffen hat.“

Dieser Liedersammlung folgte bald eine Menge an-

derer, bald mit einstimmigen, bald mit mehrstimmigen Gesängen; allein da die Wenigsten aus dem Volke im Stande waren, nach Noten zu singen, so wurde an vielen Orten wie zur Zeit der ersten Christengemeinden angefangen, die Lieder nach dem Gehöre der singenden Gemeinde einzustudiren.

So wird laut einer historischen Mitteilung erzählt, daß in der Pfarrgemeinde Hindelbank bei Bern bald nach der Reformation ein ganz ordentlicher Gemeindegesang existirt habe, welcher auf folgende Weise zu Stande gekommen sei: der Pfarrherr mit seiner Frau trat vor die versammelte Gemeinde in der Kirche, das zu singende Lied wurde von beiden Satz für Satz vorgesprochen und vorgesungen und in gleicher Weise von der Gemeinde auch Satz für Satz nachgesungen.

Mit diesem Verfahren wurde noch an manch' andern Orte in verhältnißmäßig kurzer Zeit ein anständiger Gemeindegesang erzielt. Die Texte wurden theils von zeitgenössischen Dichtern beschafft, andernteils aber aus schon vorhandenen älteren Liedern verwendet.

Was die Melodie betrifft, so wurden zwar eine Anzahl in dieser Zeitperiode eigens zu diesem Zwecke komponirt, weitaus der größte Teil aber dem Volksliede entnommen. Auf diese Weise erhielten eine Menge Kirchengesänge ihre Melodie auch von weltlichen Volksliedern, so z. B. „Insruk ich muß dich lassen“, „Die Brünnelein, die da fließen“, „Wie schön leuchten die Aeugelein“, „Ich hört ein Fräulein klagen“, „Frisch auf, ihr Landsknecht“. Die dazu angepaßten neuen Texte lauteten ungefähr: „O Welt, ich muß dich lassen“, „Der Gnadenbrunnen fließt noch“, „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“, „Ach Gott, tu' dich erbarmen“.

Aus der ersten Zeit der Reformation stammen sowohl

in Text als auch in Komposition eine Anzahl Kirchenlieder, die gegenwärtig noch mit Vorliebe gesungen werden, wie z. B. Luthers „Eine feste Burg ist unser Gott“, das Weihnachtslied „Gelobt seist du, Herr Jesus Christ“, „Höchster Gott im Himmelstron“, „Nun danket alle Gott“ etc.

Der vielstimmige Gesang kam in der Schweiz viel eher in Aufnahme als in Deutschland, man konnte sich nämlich in dieser Zeit der konfessionellen Gährung in der Schweiz nicht weit genug vom römischen Kultus entfernen und mit den Heiligenbildern wurden fast überall auch die Orgeln aus den Kirchen geschafft. Letzterer Umstand hatte nun zur Folge, daß der Kirchengesang von da an, der begleitenden Orgel entbehrend, ganz auf sich selbst angewiesen war und deßhalb auch um so eher erstarkte und im vierstimmigen Chore sich selbständig entfalten konnte.

In Deutschland dagegen, wo man an die begleitende Orgel anzulehnen sich gewohnt war, hatte dies viel größere Schwierigkeit, welche noch dadurch vermehrt wurde, daß zur Beförderung des Gemeindegesanges man auch den früheren Kunstgesang, nämlich die Kirchenchöre, fortbestehen ließ.

Im Jahre 1586 gab Osiander, fürstlich württembergischer Hofprediger, fünfzig geistliche Lieder und Psalmen zu vier Stimmen heraus, „also gesetzt, daß eine christliche Gemeinde durchaus mitsingen kan“. Diese Liedersammlung war namentlich deßwegen ein bedeutender Fortschritt, weil die Melodie, statt wie bisher in den Tenor, nun hier in die Oberstimme gelegt wurde, weßhalb sie auch leichter herauszuhören und bequemer nachzusingen war. Doch obschon eine Anzahl Komponisten dem Beispiele Osianders folgten und bei vierstimmigen Liedern die Melodie selten mehr im Tenor vorkam, so konnte in Deutschland der vierstimmige Gemeindegesang doch nie recht zur

Entfaltung kommen, da die Organisten und Sängerschöre hauptsächlich in den Kirchen musizirten und die Gemeinde höchstens zum Singen einer Melodie gelangte; so kam nach und nach das Volk dazu, nur einstimmig zu singen, und an vielen Orten Deutschlands wird noch jetzt nur einstimmig gesungen, indem man allgemein dort der Meinung ist, der einstimmige Gesang sei schöner.

In der Schweiz aber und in den Niederlanden fuhr man fort, in den Kirchen vierstimmig zu singen und der vierstimmige Kirchengesang hat daselbst seine Geltung bis auf diesen Tag.

Einführung der Psalmen.

Einen ganz besondern Aufschwung erhielt der Kirchengesang durch die Einführung der Psalmen. Marat, Kammerdiener von Franz I., versuchte, dieselben in französische Reime zu bringen; sie gefielen am Hofe. Die königliche Familie sowie die Höflinge wählten sich Psalmen aus und sangen dieselben nach Volksmelodien. Da ließ Marat im Jahre 1539 30 Psalmen drucken; über jedem war angegeben, nach welcher Volksmelodie derselbe gesungen werden könne. Diese Arbeit fand unter allem Volke so großen Anklang, daß jetzt das Psalmensingen allgemein wurde. Und wenn auch hauptsächlich die Protestanten in ihren Versammlungen sich ihrer als Kirchengesang bedienten und Marat sich seines neuen Glaubens wegen aus Paris flüchten mußte, so ließ das Volk doch nicht vom Psalmensingen. Im Gegenteil kam es damals öfters dazu, daß das Volk in Massen auf öffentlichen Plätzen unter Mitwirkung hoher Beamter und Edelleute und sogar des Königs von Navarra Psalmen sangen, wobei eine so friedliche Stimmung und Ehrfurcht in der großen Versammlung herrschte, daß jeder der Anwesenden davon entzückt

war. Nachdem Marat in Genf noch 20 weitere Psalmen gedichtet hatte, starb er 1543 in Turin.

Kalvin ließ durch Professor Beza in Lausanne die anderen 100 Psalmen in französische Reime bringen und das ganze Werk durch den damals berühmtesten Musiker, Klaudius Goudimel, in Musik setzen. Die Arbeit wurde mit Privilegium von Kaiser Karl V. und dem König von Frankreich 1562 in Lyon und anderen Städten gedruckt und fand sowohl bei Katholiken wie bei Reformirten großen Anklang; sobald aber Calvin dieses Buch als Kirchengesangbuch einführte, wurde es in Frankreich bei schwerer Strafe verboten. Bald nach seinem Erscheinen wurde dies Psalmenbuch durch Lobwasser in deutsche Reime gebracht und erfreute sich sowohl in Deutschland als in der östlichen Schweiz einer großen Verbreitung. Die westliche Schweiz hat die Goudimel'sche Musik noch jetzt zu ihren Psalmen, und im östlichen Teil derselben sind noch etwa 70 Lieder vorhanden, die Goudimel'sche Musik besitzen; sind namentlich unter dem Volke sehr verbreitet und gelten als seine geistlichen Lieblingslieder. Goudimel, welcher für das Volk schrieb und dasselbe für die Schönheiten der harmonischen Musik erziehen wollte, war der Erste, welcher das Volk vierstimmig singen lehrte. Selbst Hugenotte, wußte er am besten, was für die neugebildeten Gemeinden in gesanglicher Beziehung nötig war. Er wurde 1572 in der Bartholomäusnacht in Lyon als Hugenotte ermordet.

Die italienischen Meister und deutschen Klassiker.

Sowie Luther und Goudimel den Kirchengesang dem Volke wieder zugänglich gemacht und den Sinn für höhere Pflege des geistlichen Liedes allgemein aufgeweckt hatten, empfand auch die katholische Kirche ihrerseits das Be-

dürfnis, die Kirchenmusik zu verbessern und dieselbe den Zuhörern allgemein verständlicher zu machen. Ein Hauptmangel der bisherigen Messen bestand darin, daß vor lauter Fugen und Kanons die Textesworte völlig unverständlich wurden. Auch erregte Anstoß, daß sehr oft weltliche Melodien zu den Thema's der Kirchenmusik verwendet wurden. Das Konzilium zu Trient 1562 wählte deshalb eine Kommission, welche die Verbesserung der Kirchenmusik durchzuführen beauftragt wurde. Laut Beschluß dieser Kommission durften von nun an weder Messen noch Motetten nach weltlichen Melodien mehr gesungen werden. Auch sollten hinfort die Musiktexte Jedermann verständlich sein. Aloysius Prænestinus, nach seinem Geburtsorte Palestrina benannt, welcher durch Einfachheit und Schönheit seiner Kompositionen Aufsehen erregt und in Rom bei Goudimel sich herangebildet hatte, erhielt den Auftrag, eine den Beschlüssen der obgenannten Kommission entsprechende Probemesse zu liefern.

Er schrieb deren drei; dieselben erregten so allgemeine Bewunderung, daß sie nicht nur als mustergültig erklärt wurden, sondern daß man auch damit die Lebensfrage der Kirchenmusik vollständig gelöst betrachtete. Palestrina brachte durch sein Genie die vorangegangene Entwicklung der Kirchenmusik zum Abschluß.

Mit Dufay und Ockenheim war die Bildungsstätte der Musik in die Niederlande gekommen, und als ihre ersten Schüler wurden auch die Niederländer betrachtet. Von ihnen aus gingen die Verbreiter der höchsten musikalischen Kenntnisse und zu ihnen reiste, wer in dieser Kunst sich auszubilden den Wunsch hatte. Mit Palestrina ging der Ruhm der Niederländer an die Italiener über. Rom wurde von nun an die Bildungsstätte der Musik und sandte seine Söhne in alle kunstliebenden Länder Europas.

Neue Fortschritte in der Musik.

Würdige Nachfolger Palestrina's waren um das Ende des 16. und im Verlauf des 17. Jahrhunderts Viadana in Rom und Alessandro Scarlatti in Neapel. Ersterer als Begründer der Kirchenkonzerte und der Monodie suchte die Musik dadurch zu veredeln, indem er ihr freiere Bahnen schuf. Zu dieser Zeit beabsichtigte man durch die Vereinigung der drei Schwesterkünste, Musik, Poesie und Mimik, die früher so wirksame griechische Musik wieder einzuführen; zwar nicht nach ihrer Theorie, sondern nach ihrer Praxis. Es entstand das musikalische Drama, das Oratorium und die Oper; wozu das weltliche und geistliche Schauspiel mit Gesang schon im 16. Jahrhundert den Stoff geliefert hatte. Im Jahre 1600 n. Ch. wurden bereits in Rom und Neapel die ersten Opern und Oratorien aufgeführt. Am frühesten gedieh die Oper in Venedig, woselbst schon vom Jahre 1637 an in fortlaufender Reihenfolge Opern aufgeführt wurden.

Mit dieser neuen Musik und ihrer Vervielfältigung auf so verschiedenen Gebieten mußte auch ein vollkommeneres Tonsystem geschaffen werden. Es entstanden denn auch zu dieser Zeit die auf die Tonarten A und C gegründeten zwölf Dur- und zwölf Moll-Tonarten, wie wir sie jetzt gegenwärtig besitzen. Mit diesem neuen Tonsystem konnte sich auch die Kirchenmusik freier bewegen, sie verließ ihre steifen Formen und wurde mehr „Concertant“. Es kam das Recitativ und die Arie, und wie bisher nur Hörner und Posaunen zur Verstärkung des Chors mitgewirkt hatten, gelangten nun auch die Bogen- oder Streichinstrumente in die Kirche.

Den höchsten Gipfel seiner Blüte in der Tonkunst erlangte Italien unter Alessandro Scarlatti, geboren um's

Jahr 1650. In seine Zeit fällt die höhere Ausbildung der Instrumentalmusik. Reich an Erfindungsgabe der Melodien, frei gebietend in der höchsten Kunst des Kontrapunktes, bildete Scarlatti eine Menge vorzüglicher Sänger und Komponisten, und durch die Verbreitung seiner Werke war für alle musikalischen Verhältnisse und für alle Bildungsgrade der verschiedenen Volksklassen gesorgt.

In der weitem Ausbildung dieser Kunststufe, wobei den Sängern mit ihrer Stimme zu glänzen der größte Spielraum gelassen, zugleich aber Sinn und Geist des Textes verdeckt wurde, versanken die Italiener im Anfang des 18. Jahrhunderts in einen Formalismus, welcher der geistigen, freien Entwicklung der Tonkunst großen Eintrag tat.

Da erschienen Bach und Händel. Beide in der höchsten Fülle musikalischer Kunst ausgerüstet, suchten sie mit aller Kraft dem überhandgenommenen Formalismus entgegenzuwirken. Durch Luther und Goudimel wurde der Volksgesang im Kirchenliede künstlerisch angeregt und durch die Musik der neapolitanischen Schule auf einen höheren Grad der Bildung gebracht.

Bach und Händel suchten im gleichen Geiste, nur vom höheren Standpunkte künstlerischer Auffassung aus, weiter zu wirken, was ihnen auch mit bleibendem Erfolg gelang. Noch heute sind die Fugen von Bach, welcher im Kirchenstil schrieb und als der beste Organist seiner Zeit sich auszeichnete, als unübertrefflich bekannt, und in nicht geringerm Maße sind die Oratorien von Händel geschätzt und hochgehalten, worunter ganz besonders das Oratorium „Messias“ durch Erhabenheit und Ausdruck sich auszeichnet.

Den nämlichen Fortschritt, den Bach und Händel auf dem Gebiete der Kirchenmusik errangen, das erreichte

Gluck in der Oper. Er suchte dieselbe von aller Ueberladung und unnötigen musikalischen Ziererei zu befreien und auf ihre natürliche Aufgabe zu beschränken, indem er die Musik als getreuen Ausdruck der Handlung darstellte und nicht zugab, daß die auftretenden Sänger die Solopartien bloß zu eitler Selbstverherrlichung gebrauchen und die Aufmerksamkeit der Zuhörer statt auf den Inhalt des Stückes auf ihre eigene Person lenken konnten. Gluck leuchtete sowohl den Deutschen als den Franzosen als Vorbild im Opernstil, und mit ihm sowie mit dem Auftreten von Bach und Händel begann die musikalische Kunst ihren Wohnsitz in Deutschland aufzuschlagen.

Nach ihnen traten Haydn, Mozart und Beethoven in die geöffnete Bahn. Unter ihrer Wirksamkeit erlangte die klassische Musik ihren Höhepunkt und einen Grad der Vollkommenheit, wie er bis zum heutigen Tage noch nie übertroffen wurde.

Empfindungsreich und heiter wie ihr eigenes Gemüt strahlt sowohl bei Haydn als bei Mozart aus jeder ihrer Schöpfungen die höchste Fülle von Anmut und Heiterkeit uns entgegen. Jedem Ohre faßlich, Jedermann zugänglich und doch so edel und so hoch erhaben. Sowohl die Oper als die kirchliche Musik erreichte bei Beiden den höchsten Grad der Vollkommenheit und waren nach dieser Seite hin bis auf die heutige Zeit unübertrefflich. Davon zeugen bei Haydn die beiden Oratorien: „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, bei Mozart sein Requiem und in der Oper „Figaro's Hochzeit“, „Don Juan“ und „Die Zauberflöte“.

Beethoven, welcher weniger als seine beiden Vorgänger auf die Vokalmusik sich verlegte, brachte dafür die Instrumentalmusik zu ihrer höchsten Ausbildung. Der vollste Ausdruck seines gewaltigen Genies erscheint deshalb

auch in seinen Symphonien. Wenn auch Humor und Heiterkeit in verschiedenen seiner Werke uns entgegnetreten, so ist es doch größtenteils eine dem Ernste seiner Zeit, den bitteren Erfahrungen seines häuslichen Lebens und der schweren Heimsuchung der Entbehrung seines Gehörs zu Grunde liegende trübe Stimmung, welche in denselben sich spiegelt, weshalb denn auch diejenigen, welche den Ernst des Lebens selbst gekostet haben, sich ganz besonders durch seine Musik angezogen und befriedigt fühlen.

Kunstgesang.

Mit der Hebung der katholischen Kirchenmusik, der Entstehung der Oper und des Oratoriums hatte die Gesangspflege ihren viele Jahrhunderte hindurch festgehaltenen Standpunkt verlassen und während 2 $\frac{1}{2}$ Jahrhunderten zum höchsten Gipfel idealen Strebens sich emporgeschwungen. Von dieser Zeit der Kunstentfaltung an, welche mit der Wirksamkeit von Palestrina begann, teilte sich der Gesang unter seinem allgemeinen Begriffe in drei von einander ganz unabhängige Richtungen, nämlich in den Volksgesang, den Gemeindegang der protestantischen Kirche, und in den Kunstgesang. Der letztere war den unteren Volksklassen nur in der Gestalt der katholischen Kirchenmusik und auch in dieser nur da zugänglich, wo die Geldmittel es erlaubten, Kunstsänger in den Kirchen heranzubilden, was bekanntermaßen nur in den größeren Städten und fürstlichen Residenzen möglich war. Und als später von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an der Kunstgesang in der Oper und in den Oratorien zu einem neuen Gebiete seiner Entfaltung gelangte, blieben hier die unteren Volksklassen fast durchgängig von dessen Genuss ausgeschlossen, da im Allgemeinen auch hier die oben angeführten Gründe als Ursache galten.

Nichtsdestoweniger hatte der Gesang in dieser ausgebildeten Form eine nicht geringe reformatorische Bedeutung und wirkte bald direkt, bald indirekt gegen das Sittenverderbniß der höheren Gesellschaft.

Wenn auch die meisten europäischen Fürsten ihre Sänger aus Ehrgeiz und Prunksucht an ihre Höfe zogen und zur Vermehrung ihres Hofstaates verwendeten, so übte doch die Gesangkunst in ihren verschiedenen Formen einen wohltätigen Einfluß auf manches Gemüt, das in diesen Kreisen für das Gute und Edle noch nicht erstorben war. Und wo irgend ein Funke idealen Strebens noch verborgen, war von allen ihren Schwesterkünsten sie die erste, welche denselben anfachen und fruchtbar machen konnte.

Wo aber kunstsinnige Höfe die Sänger an sich zogen, da wirkte sie mit ungeteiltem Erfolge auf alle umgebenden Elemente.

Eine viel größere Ausdehnung erhielt im Anfang des 19. Jahrhunderts der Kunstgesang durch das Auftreten von Fr. Schubert und F. Mendelssohn-Bartholdy. Ihrem Gehalte nach künstlerisch angelegt und doch an den Volkston sich anlehnend, hatten ihre Lieder in kurzer Zeit bei allen bürgerlichen Kreisen sich Eingang verschafft, und da dieselben von der eng damit verbundenen Klavierbegleitung sich nicht trennen konnten, gaben sie mit der Vervollkommnung des Klavierspiels der herangebildeten Jugend einen kräftigen Ansporn zum Studium in der Musik.

Eine Anzahl der herrlichsten Lieder und Balladen empfangen durch ihre musikalische Verkörperung einen doppelten Wert, die Poesie erhielt neuen Schwung und verschaffte sich auch bei solchen Kreisen Eingang, welche bisdahin ihr unerreichbar waren.

Wer kennt nicht den Erlkönig, den Wanderer und

die Müllerlieder von Schubert, sowie die jedem Ohre zugänglichen, melodiereichen Duette von Mendelssohn? Während einer Reihe von Jahren existirte kein Dilettantenkonzert, kein Familienabend und selten eine musikalische Zusammenkunft, an welcher nicht eines oder mehrere dieser Lieder figurirten. Einem empfindungsreichen Gemüthe entsprungen, auch einem weniger gebildeten Ohre leicht faßlich, gingen sie auch wieder zu Herzen, überall Sinn für das Schöne verbreitend, ohne jegliche Prunksucht und Ziererei.

Das Kirchenlied.

Währenddem der Kunstgesang in dieser Weise nach der ästhetischen Seite hin veredelnd auf das menschliche Gemüt einwirkte und mehr den Sinn für ideales Streben förderte, hatte der Kirchengesang ein ungleich größeres Feld seiner Tätigkeit sich geschaffen.

Wie schon früher erwähnt, war durch die Bemühung von Luther und Goudimel der Gemeindegessang wie zur Zeit der ersten Christen wieder in die Kirche eingeführt worden, nur mit dem Unterschiede, daß statt wie damals unisono derselbe in der Schweiz und an einigen Orten in Deutschland nun vierstimmig sich entfaltete und in Form und Inhalt den fortgeschrittenen Zeitverhältnissen entsprach.

Die ganze Kraft des neu erwachten Evangeliums war nach Sinn und Geist im Kirchenliede niedergelegt und diente deßhalb nicht bloß zur Erweckung der Andacht beim Gottesdienste, sondern war gleichzeitig ein öffentliches Bekenntniß des Glaubens. Deßwegen auch die allgemeine damalige Begeisterung und der große Wetteifer aller Stände und Volksklassen im Kirchengesang.

Die Verheerungen der Pest, welche im 16. Jahrhundert den größten Teil Europas durchzog, die politische

Spannung, sowie der konfessionelle Druck lastete damals schwer auf allen Gemütern. Diesem allgemeinen Drucke war im Text der Kirchengesänge Rechnung getragen wie z. B. in den Liedern: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, „O Herr des Himmels sieh darein“, „Wir glauben All' an einen Gott“ etc., und da fast überall in den Familien diese Liedersammlungen sich vorfanden, so war das Kirchenlied schon damals wie in späteren Zeiten im öffentlichen Gottesdienste wie zu Hause eine Zuversicht der Starken, ein Trost der Schwachen und ein Balsam für die Kranken.

Diese Eigenschaften blieben ihm in allen Zeitverhältnissen in allen Ländern und allen Zungen christlicher Konfession. Als in und nach dem 30jährigen Kriege der größte Teil Deutschlands ausgemordet, ausgebrannt und ausgeplündert war und in einigen Ländern kaum noch $\frac{1}{6}$ der Bevölkerung sich am Leben erhalten hatte, die Prediger vertrieben, die Kirchen zerstört und die Gemeinden zum kleinen Häuflein zusammengeschmolzen waren, da schallte das Kirchenlied in seinen ernsten Weisen zwischen Schutt und Trümmern hervor, richtete die gebeugten Gemüter wieder auf und hauchte neues Leben in die zerstörten Gemeinden.

Als Gustav Adolf mit seinen zusammengeschmolzenen Schaaren bei Leipzig den 17. September 1631 dem starken Heere Tilli's entgegenstand und dem Anscheine nach wenig Aussicht zum Siege hatte, da kniete er mit seinen Soldaten nieder und stimmte mit ihnen das Lied an: „Eine feste Burg ist unser Gott“. Die Begeisterung von diesem Gesange war eine so allgemeine, daß sein kleines Heer wie neu gestärkt sich mutig dem Feinde entgegenwarf und einen glänzenden Sieg errang. Als ferner die aus der Geschichte bekannten 400 Pforzheimer, um ihrem Landesherren Zeit zur Flucht zu geben, mit ihrem Bürgermeister

an der Spitze sich dem kaiserlichen Heere entgegenwarfen, sangen sie zuerst in geschlossenen Reihen das Lied: „Eine feste Burg ist unser Gott“, empfingen dann den Feind mit der heldenmütigsten Todesverachtung und hielten Stand, bis auch der letzte Mann gefallen war. Solche Beispiele, welche auf ähnliche Weise die Kraft des Kirchenliedes beweisen, kennt die Geschichte noch viele.

Als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Jakob Spener die Pietisten auftraten, erhielt das Kirchenlied neuen Schwung. Es begannen die engeren Versammlungen in Privathäusern und Betsälen, die Prediger bildeten sich nicht sowohl aus Theologen als auch aus Laien, und das Bedürfnis, nicht nur am Sonntag, sondern auch an Wochentagen zusammenzukommen, gab Vielen Anlaß, die Kirche wenig oder gar nicht mehr zu besuchen. Mit der Vermeidung der Kirchen und dem dadurch entstandenen engern Anschluß in den Privatversammlungen wollte man sich auch im Gesange heimatlicher fühlen. Der strenge Kirchenstil des 16. Jahrhunderts wurde verlassen und die neuen Lieder lehnten sich mehr an die Volksmelodie.

Es entstand das Gesangbuch von Freylinghausen 1704. Mit der weiteren Verzweigung der Pietisten nach der Schweiz und den Niederlanden kamen die Liedersammlungen von Bachofen und Schmidlin 1750. Diese Kirchenlieder, neben welchen auch die Gellertlieder erschienen, waren dem Volke viel faßlicher als die Psalmen und die Luther'schen, doch ohne daß die letzteren deßhalb ganz vernachlässigt worden wären.

Das Kirchenlied gestaltete sich schließlich in der Weise, daß in den Privatversammlungen und in der Familie zu Hause das Neue in der volkstümlichen Form, in den Kirchen aber dasjenige nach der alten Fassung gesungen wurde. Da schon seit frühester Zeit der Gesang-

unterricht in den Schulen ein Hauptfach bildete und fast ausschließlich im Studium des Kirchenliedes bestund, so war hiemit das Fortbestehen und die möglichste Verbreitung desselben gesichert. Der Ausspruch Luthers: „Einen Schulmeister, der nicht singen kann, sehe ich lieber gar nicht an“, fand bei Katholiken wie bei Protestanten bis auf den heutigen Tag die vollste Berechtigung. So kam es denn, daß das Kirchenlied bis auf unsere Zeit herab seinen wohltätigen Einfluß trotz Veränderungen und Stürme mancher Art behauptet hat. Es ist noch immer, was es zur Zeit der Reformation und des ersten Christentums war, eine Hauptstütze unseres Gottesdienstes, ein in Tönen zusammenfließendes, einmütiges Gebet der Zuhörer, das zustimmende Amen der versammelten Gemeinde. Die einfache körnige Sprache, die frische Glaubensfreudigkeit und der meist tief aus dem Leben gegriffene Sinn des Textes, welche gewöhnlich dem Kirchenliede innewohnen, sind, verbunden mit dem Ernst seiner gemessenen Weisen, Eigentum des Volkes geworden, und haben in sittlich-religiöser Beziehung von jeher segensreiche Früchte getragen. Es liegt etwas Herz und Gemüt Ergreifendes, hoch Erhebendes in einem schönen vollen Kirchengesang, und schon mancher Kirchenflüchtige wurde im Vorbeigang durch seine Allgewalt angezogen und veranlaßt, wenigstens für ein Stündchen dem Getümmel der Außenwelt zu ent-rinnen, und, einer tiefern Empfindung folgend, seinem Geistesleben nähere Aufmerksamkeit zu schenken.

Einer solchen Empfindung suchte Göthe in dem Monologe von Faust Ausdruck zu geben: in jener Szene, da die frühen Osterglocken und der vom nahen Dome schallende Choral: „Christ' ist erstanden“ den der Verzweiflung Anheimgefallenen zur Rückkehr bewegen und zu dem

Ausruf veranlassen: „O tönet fort, ihr süßen Himmeslieder!
Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!“

Kathe aber in seiner Abhandlung über das Kirchenlied sagt in Bezug auf dessen Wirkung: „Wer seine Kirche und sein Vaterland warm und eifrig liebt, wird seine ganze Kraft einsetzen, um in der Kirche einen guten und edlen Volksgesang zu erstreben; denn es gibt nichts Erhabeneres und Rührenderes als eine mit Wärme, Inbrunst und Begeisterung singende Gemeinde.“

Ueber das Volkslied.

Der Ursprung und die Grundlage des Kirchenliedes und des daraus hervorgegangenen Kunstgesanges ist, wie wir schon früher angedeutet haben, das Volkslied. In ihm wurzelt der ganze Melodienreichtum, vom einfachsten Reimgesange an bis zur höchsten Entfaltung der Kunst.

Unerschöpflich an Ausdrücken der Empfindung in Text wie in Melodie, lebt es fort von Generation zu Generation, immer neue Wurzeln und Blüten treibend, gleich einem unversiegbaren Bergquell, welcher bald durch grüne Wälder und duftige Fluren fröhlich emporschäumt, bald wieder unter Schnee und Eis und hartem Felsgestein tief verborgen fortmurmelt, immer bereit, von seiner reichen Fülle aus sich schöpfen zu lassen, ohne Aufhören Labung und Segen spendend, wo irgend seine erfrischende Flut den Erdboden berührt.

Es liegt nicht in unserer Aufgabe, ausführlich nachzuweisen, daß wir noch verschiedene Volkslieder besitzen, welche, wie z. B. die schöne Volksballade: „Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried“, oder, wie Lieder: „Es wollt' ein Mägdlein früh aufstehn“, oder: „Dort hinten bei der himmlischen Tür“, durch viele Jahrhunderte, ja sogar bis in's fernste Mittelalter zurückführen lassen und von einer

Zeitperiode zur andern, je nach dem Fortschritte der Kultur, in vielfachen Varianten durch mündliche Ueberlieferung bis auf unsere Tage sich erhalten haben.

Eben so wenig können wir uns näher darüber einlassen, wie der Ausdruck der Volksempfindung in den manigfaltigen Jägerliedern das Jagdleben und die Herrlichkeit des Waldes mit all' seinen Geheimnissen in urwüchsiger Natursprache darstellen, wie die vielen Soldaten-, Trink- und Handwerkslieder all' die Genüsse und Mühsale des Soldatenlebens und des früheren Söldnerdienstes, den leichten Sinn und das damalige Treiben der Zechbrüder, die Leiden und Freuden des Handwerksstandes und der wandernden Gesellen in den lebendigsten Farben uns vor Augen führen; wie ferner die zahlreichen Abschieds- und Liebeslieder Lust und Schmerz der Liebe und die zarten Saiten des Familienlebens so naturgetreu und so warm und innig schildern, wie die höchste Kunst weder in Ton noch Text es je vermag.

Deßgleichen gestattet uns der Raum nicht, die Lieder der fahrenden Sänger, aus denen die Minnesänger und Troubadurs hervorgingen und deren Auftreten und Wirken in den prächtigen Balladen: „Des Sängers Fluch“ von Uhland, und: „Was hör' ich draußen vor dem Tor“ von Göthe, dargestellt ist, näher zu beleuchten.

Wir wollen uns deßhalb nur darauf beschränken, eine besondere Gattung des Volksliedes näher zu berühren, über dessen Eigenschaft bis dahin noch wenig geschrieben und gesprochen wurde, nämlich den Kuhreihen. Der Kuhreihen und der damit eng verbundene Jodler stammt direkt aus den Bergen, von wo aus er durch die Sennen oder Bergbewohner jeweilen auch in den Tälern und Dorfschaften Verbreitung findet; seine eigentliche Heimat ist die Alp und die Sennhütte, wo fern vom Getümmel und

der Erbärmlichkeit und den Sorgen des Stadt- und Dorflebens im Anblick der schönsten und reichsten Gottesnatur die Menschenbrust im freien Naturgesange aufjauchzt und aufjubelt. Der Name Kuhreihen oder Kuhreigen entstammt den Aelplerfesten, die jetzt noch unter den Sennen gewöhnlich im August auf einigen Alpen des Berner Oberlandes stattfinden und bei welchen der Tanz als Hauptbelustigung des Tages gilt. Und da der Tanz gewöhnlich mit Gesang begleitet wurde und derselbe in seinem Texte das Sennenleben mit all' seinen Freuden und Vergnügungen behandelt, blieb diese Benennung im Volksmunde gebräuchlich bis auf diesen Tag.

Der mit diesem Gesange als Refrain jeder Strophe verbundene Jodler besteht gewöhnlich in dem sextenweise Auf- und Absteigen der Bruststimme in die Kopfstimme, welches mit dem ganzen Kraftaufwand des Stimmenvermögens ausgeführt wird und in der Oktave des Grundtones endet.

Der Jodler ist auch ohne Text ganz selbständig und er scheint auch ohne denselben als Ausdruck eines sorglosen Wonnegefühls, welches nur auf freier Haide, im grünen Wald oder auf der Alp seine eigentliche Würdigung und Berechtigung findet. Fast jede Berggegend hat ihre eigene Weise im Rhythmus des Jodels; so unterscheidet man in der Schweiz mehrere Hauptkategorien, wovon der Oberhasler Kuhreihen, der Simmenthaler, der Appenzeller, der Schwyzer und der Freiburger Kuhreihen die bekanntesten sind und auch ihre eigenen landesüblichen Texte besitzen.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß unter Napoleon I. auf dessen Befehl die Kuhreihen unter den Soldaten verboten wurden, weil das Absingen derselben den meistens zum Militärstande gepreßten Schweizern das Heimweh

erweckte, an welchem viele von ihnen starben. Der Annahme von Schadroffski, daß der Jodel eine Nachahmung des Echos sei, wird sicherlich Keiner beipflichten, der schon auf den Alpen die jodelnden Sennen vielfach zu beobachten Gelegenheit hatte.

Wenn auch mit der Erfindung der Buchdruckerkunst, dem Auftreten des Kirchenliedes und des Kunstgesanges das Volkslied sich aus den höheren Ständen zurückgezogen und auch in den unteren Volksklassen in einer engeren Schranke sich bewegte, so wird sein wohltätiger Einfluß auf alle Kreise der Musik und des Gesangwesens nichtsdestoweniger fortleben. Marx, Herausgeber der „Harmonielehre“, sagt hierüber: „Das Volkslied ist die Unsterblichkeit, die Musik des Altertums, der Gegenwart und der Zukunft, die Musik von Gottesgnaden.“

Die modernen Gesangsvereine.

Nachdem gegen das Ende des 18. Jahrhunderts Musik und Literatur einen bedeutenden Aufschwung genommen hatten, erwachte auch ein neuer Geist in dem politischen Leben der Völker. Der Kampf gegen den Despotismus und die finsternen Mächte des Unrechtes hatte in Nordamerika begonnen und ganz Europa aus geistigem Schlafe aufgeschreckt. Die Knechtschaft der Völker konnte dem Drange nach Freiheit und Gleichheit der Menschenrechte nicht länger widerstehen, die Ketten der Sklaverei wurden gesprengt und Millionen begrüßten jubelnd den Anfang einer bessern Zukunft.

Als nun das Bewußtsein, daß die Freiheit jedes Einzelnen in der Wohlfahrt Aller bedingt sei, einen allgemeinen Drang zur Eintracht und Bruderliebe wachrief, da entstand auch das Bedürfnis, der allgemeinen Be-

geisterung in gemeinschaftlichen Liedern Ausdruck zu geben.

Diesem Bedürfnisse zu entsprechen, erschien Hans Georg Nägeli. Ein Freund und Schüler Pestalozzi's, suchte auch er in der Bildung und Erziehung des Volkes neue Freiheit zu begründen. Wie schon vor seinem Auftreten in den höheren Ständen kleinere Musikgesellschaften und Gesangquartette existirten, suchte er auch den Chorgesang in den Massen des Volkes einzuführen. Er schrieb eine Anzahl von gemischten Chören und Männerchören, welche überall großen Anklang fanden. Seine Musik war leicht faßlich und doch sehr gehaltvoll.

Ueberall im ganzen Lande entstanden nun Gesangsvereine, welche mit Begeisterung seine Lieder zur Ausführung brachten. Nägeli war es, welcher den Sinn für Auffassung edlerer Musik in der Schweiz anfachte und zum Bewußtsein brachte. Das Beispiel Nägeli's hatte auch in Deutschland bald Nachahmung gefunden. Die Dichter der deutschen Freiheitslieder wurden bald da, bald dort in kräftigen Sängerkhören gefeiert, und wenn auch die Politik das Aufblühen der Gesangsvereine eine Zeit lang erschwerte, so nahmen die Männer- und gemischten Chöre doch je länger, je mehr überhand. Die Vaterlandslieder waren es, welche sowohl in Deutschland als der Schweiz mit Vorliebe gesungen wurden.

Mit dem Jahre 1850 war in der Schweiz beinahe kein Dorf mehr zu finden, in welchem nicht wenigstens *ein* Gesangsverein existirte. So hatte der Gesang das Gefühl der Zusammengehörigkeit hervorgerufen und gestärkt, das Vereinsleben befördert und die Liebe zum Vaterlande in tausenden von Herzen vermehrt und befestiget. Mit der Bildung der Gesangsvereine wurde aber der Gesang zen-

tralisirt und dem Volksliede in der Familie teilweise die Kräfte entzogen.

In falscher Auffassung, welche zum Teil auch von den Leitern der Gesangvereine ausging, wurde das alte, ursprüngliche Volkslied unterschätzt und mißachtet, weshalb das letztere in neuester Zeit viel weniger gehört wird als früher und namentlich aus dem Bereich des Familienlebens meist verschwunden ist, und nur da auftritt, wo der Einfluß des modernen Gesanges noch nicht Wurzel fassen konnte.

Die gegenwärtige Gesangperiode hat in ihren Leistungen sich noch zu wenig abgeklärt, als daß man ein sicheres Urteil über ihren bleibenden Wert fällen könnte. So viel aber ist sicher, daß die meisten der heutigen Tages in den Gesangvereinen gepflegten Lieder ihrer Viestimmigkeit halber und auch wegen Mangels an Einfachheit sich nie als ächter Volksgesang werden im Volke einbürgern können.

Es fällt daher der Schule die schöne Aufgabe zu, dem Gesange in den Familienkreisen wieder Eingang zu verschaffen. Zu diesem Zwecke ist es durchaus notwendig, daß beim Unterrichte weniger Theorie gepflegt, dafür aber mehr ein- und zweistimmige, leicht faßliche Lieder eingeführt werden, damit dieselben auch im häuslichen Kreise leichter Eingang finden.

Die Absicht Nägeli's, durch die Einführung der Chorgesänge den Volksgesang von seinen Schlacken zu reinigen, zu verbessern und auf die Massen überzutragen und im Volke Verständnis für harmonische Auffassung zu wecken, wurde insoweit mit dem besten Erfolge gekrönt, als seine Lieder ihrer Einfachheit und ihrer Innigkeit wegen in kurzer Zeit der größten Verbreitung sich erfreuten und sein Beispiel bald große Nachahmung fand. Daß aber das

Volkslied in seiner urwüchsigen Form mit dem Versuche, es zu reinigen, momentan in den Hintergrund zurückgedrängt wurde, liegt teils in der Unkenntniß derjenigen, welche in späteren Dezennien die Absicht Nägeli's in der Vermehrung des Chorgesanges mit zu wenig Behutsamkeit nachzuahmen suchten, teils aber auch im Charakter des gegenwärtigen Zeitgeistes, nach welchem der Geschmack fortwährend nach neuen Formen hascht und deßhalb, das Bescheidene und Einfache verkennend, allzu viel Verkünsteltes und Unnatürliches zu Tage fördert.

Die höchste Errungenschaft, welche die durch Pestalozzi und seine Mitarbeiter angestrebte, allgemeine Volksbildung erreicht hat, besteht in den im Verlaufe des 19. Jahrhunderts in's Leben gerufenen, zahlreichen, wohlthätigen Anstalten und gemeinnützigen Vereinen, welche auf den verschiedensten Gebieten die Not des Nebenmenschen möglichst zu lindern suchen und der Wirkung des Christentums in der Erfüllung des ersten und vornehmsten Gebotes: „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst“, den tatkräftigsten Ausdruck verleihen. Daß hiebei die Pflege des Gesanges in der von Nägeli bezweckten Bildung des Gemütes einen nicht geringen Anteil hat, beweist der Umstand, daß bei dem Hereinbrechen eines Unglücks, sei es durch Wassers- oder Feuersnot verursacht, meist die Gesangsvereine es sind, welche durch improvisirte Konzerte den allgemeinen Hülfesruf eröffnen, gleichsam um die Macht des Gesanges so intensiv als möglich auf das menschliche Herz wirken zu lassen.

Diese Wirkung auf das menschliche Gemüt hängt nicht bloß vom Sänger ab, sondern sie liegt eben so sehr im Charakter der Gesänge selber und äußert sich ganz besonders in der engen Uebereinstimmung des Textes zur Melodie. Henschel in seiner Abhandlung über Gesang-

unterricht sagt hierüber: „Die zwei mächtigsten Lieder Europas sind: Luthers „Eine feste Burg ist unser Gott“ und die „Marseillaise“. Der beste Beweis hievon ist, daß das erstere vom deutschen Kaiser Karl V. in Acht und Bann erklärt und die Marseillaise vom Karl X. wie von Napoleon III. verboten wurde.

Die Wirkung des Chorals: „Eine feste Burg ist unser Gott“ zur Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts haben wir bereits in einem frühern Abschnitt angedeutet. Haben die zündenden Worte: „Nehmen sie den Leib, Gut, Ehr', Kind und Weib, laß fahren dahin, sie haben kein Gewinn, das Reich muß uns doch bleiben“, im Verein mit der körnigen Melodie zu jener Zeit Wunder verrichtet, so steht das Lied in seiner ganzen Kraft noch jetzt als eine Stütze der Choralbücher da, gleich einem aus Quadersteinen gebauten Turme, welcher gleichsam nur einem Orkane abwartet, um seinen festen Bau zu beurkunden.

Bezüglich der Marseillaise, so sind auch *ihre* Wirkungen Jedermann bekannt. General Lafayette, welcher, aus den amerikanischen Freiheitskriegen zurückkommend, die Kraft der dortigen Freiheitslieder in den Reihen seiner Soldaten genugsam erfahren hatte, war darauf bedacht, auch für die französische Revolution eine Nationalhymne zu beschaffen. Rouget de Lisle, welcher durch die Marseillaise sich dieses Auftrages im Sinn und Geist der damaligen Zeit auf's Glänzendste entledigte, hat mit seiner Komposition mehr ausgerichtet, als eine ganze Armee hätte leisten können. Auch hier steht der schwungvolle Text im Einklange mit der kraftvoll gehobenen Melodie, und da die ganze Wucht des Inhalts gegen die Tyrannei des eigenen Landes und gegen die Feinde der Republik sich kehrt, so war die Verwendung der Marseillaise im deutsch-französischen Feldzuge 1870--1871 aus diesem

Grunde ganz wirkungslos vorbeigegangen; sie bleibt aber dessenungeachtet eine unbezwingbare Macht in den Händen der französischen Republik.

Ob die „Wacht am Rhein“, welche erst durch den deutsch-französischen Krieg vom Jahr 1870 zum eigentlichen Nationalliede gestempelt wurde, mit den vorbeschriebenen zwei Liedern: „Eine feste Burg ist unser Gott“ und der „Marseillaise“, als dritte im Bunde sich behaupten wird, das kann erst die Zukunft lehren. Die Uebereinstimmung der Melodie mit dem Text hat auch hier den Erfolg auf's Glänzendste gekrönt. Was aber der Wacht am Rhein ihre durchschlagende Wirkung ganz besonders sicherte, das ist der schwungvolle, sehr gut in's Ohr fallende Refrain: „Lieb' Vaterland magst ruhig sein“ etc., welcher bei jeder sich wiederholenden Strophe den ganzen Schwerpunkt des textlichen Inhaltes Sängern und Zuhörern neu vor Augen stellt und den Patriotismus auf diese Weise bis zum letzten Akkord rege erhält. Weder der Dichter J. Schnekenburger, noch der Komponist C. Wilhelm hatten geahnt, daß die so anspruchslos aus ihrem Innersten hervorgegangene Schöpfung einst den ersten Platz in der Reihe der deutschen Vaterlandslieder sich erringen werde. Jedoch wo Klang und Wort in solcher Uebereinstimmung wie hier, getragen vom tiefsten Bewußtsein der Wahrheit, sich zusammenfügen, da bedarf es nur eines Fünkchens, um das verborgene Licht im hellsten Glanze emporstrahlen zu lassen.

Das ist es auch, was den Nationalhymnen im Allgemeinen ihre Popularität verschafft: Einfachheit des Textes und Klarheit des leitenden Gedankens in harmonischer Uebereinstimmung von Text und Melodie.

Es ist schon zu verschiedenen Malen versucht worden, die schweizerische Nationalhymne: „Rufst du, mein Vaterland“, umzuändern, oder durch eine neue Schöpfung zu

ersetzen, jedoch ohne Erfolg. Das weihevollste Lied, dessen Text im Jahre 1811 von Johann Rudolf Wyss aus Bern gedichtet und in glücklicher Wahl mit der bekannten, leicht faßlichen Volksweise verschmolzen wurde, hat sich in kurzer Zeit so tief in das Gemüt des Schweizervolkes eingebürgert, daß es schwer halten wird, dasselbe aus dem eingenommenen Rang zu verdrängen.

Die erste Strophe, welche für die Lebensfähigkeit eines Volksliedes gewöhnlich maßgebend ist, führt hier in so bündiger und schwungvoller Weise die Gegenwart auf die alte Heldenzeit zurück, daß dieselbe allein genügt, um der ganzen Dichtung die Zukunft zu sichern.

Es gibt heutigen Tages eine unendliche Masse Männer-, Frauen- und gemischter Chöre, welche als Volkslieder bezeichnet werden, diesen Namen aber durchaus nicht verdienen, weil sie zu selbständiger Verwendung außerhalb der Singlokale untauglich sind, indem es ihnen an einer gemütvollen Melodie der Hauptstimme fehlt. Bei vollständiger Vertretung aller Stimmen und der Befolgung der vorgeschriebenen Dynamik erzielen sie wohl unter Führung des Direktors einen gewissen harmonischen Effekt; sie sind aber Zierpflanzen gleich, welche nur unter künstlicher, täglicher Begießung im Zimmer gedeihen, sobald sie aber in natürliches Erdreich verpflanzt und dem Regen und Tau, Sturm und Frost überlassen werden, müssen sie in kurzer Zeit absterben und spurlos verschwinden.

Lieder aber, welche wie die oben angeführten Nationalhymnen auch außer dem Bereiche des Dirigentenstockes ihre Lebensfähigkeit beweisen und in allen möglichen Kreisen, in Feld und Wald, auf Straßen und im Wirtshaus, in und außer der Familie, im gegebenen Augenblicke dem Gemüte Ausdruck verschaffen und auf religiösem wie auf sozialem Gebiete zu dieser oder jener

Tat begeistern, können sich nicht nur mit vollstem Rechte den alten urwüchsigen Volksgesängen an die Seite stellen, sondern sie vertreten ein besonderes Stück Weltgeschichte und haben eine tiefe Bedeutung in der geistigen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft.

Im Hinblick auf die Kulturstufe der verschiedenen Völkerschaften wäre es wohl nicht zu weit gegriffen, wenn man behaupten würde, daß je nach der Gesangskultur eines Landes auch dessen Bildungsstufe beurteilt werden könne.

Grauenhaft und entsetzlich ist laut Beschreibung der Reisenden das wilde Geheul der Fitschi-Insulaner und der wilden Negerstämme Afrikas, mit welchen sie ihren Lust- und Trauergesang darzustellen gewohnt sind; und doch wie wenige Jahre Zivilisation bedurfte es bei den freigelassenen Negersklaven in Amerika, um einen so gemütvollen und herzergreifenden Gesang sich anzueignen, wie wir ihn vor einigen Jahren von den sogenannten Jubiläumsängern zu hören bekamen, welche zum Besten ihrer farbigen Mitbrüder mit ihren Konzerten ganz Europa durchzogen und überall den ungeteiltesten Beifall ernteten.

Alle Menschen haben laut Urteil kompetenter Fachkenner in höherem oder geringerem Grade die organische Befähigung zum Singen, und es hängt hauptsächlich von den umgebenden Elementen und von der Bildung des musikalischen Gehörs ab, um dieselbe zu ihrem Ausdruck zu bringen. Das Maß der Verschiedenheit ist dabei eben so ungleich ausgeteilt wie bei jedem andern geistigen oder physischen Vermögen.

Es gibt Schüler und Schülerinnen, welche beinahe in allen Fächern bedeutende Schwachheiten an den Tag legen, dagegen im Gesange und in Musik Vorzügliches leisten. Die Erfahrung hat gelehrt, daß der Gesang für die Ge-

sundheit sehr zuträglich ist und für die Lunge gewissermaßen als Gymnastik gelten kann. Hentschel empfiehlt zu diesem Zwecke das öftere Choralsingen in den Schulen, um das kräftige Atemholen zu befördern, wobei selbstverständlich auch gehörige Ventilation der Singlokale mit eingerechnet ist.

Abgesehen aber von diesen geistigen und physischen Vorteilen, welche das Singen überhaupt bietet, so ist von allen Künsten der Gesang diejenige, welche dem Menschen am zugänglichsten sich zeigt, und es ist selten Jemand, auf welchen, wenn auch nicht Instrumentalmusik, doch immerhin das Singen der menschlichen Stimme nicht irgend einen wohltätigen Einfluß auszuüben vermöchte.

Es gibt auch sowohl in Deutschland als in der Schweiz kein Volksfest, es sei kirchlicher, politischer oder sozialer Eigenschaft, zu dessen Eröffnung oder Schluß nicht irgend ein weihevoller Chor gesungen würde; und wir kennen auch keine Lage des Lebens, in welcher nicht ein aufheiterndes Lied willkommen wäre.

Gerne gedenken wir hiebei der jugendlichen Weihnachts- und Altjahrsänger, welche mit Anfang der Adventszeit von Haus zu Haus mit heller Stimme das heranahende Christfest und den Jahresschluß besingen und als letzter Rest früherer Volkspoesie eine schöne Sitte alter vergangener Zeit uns in's Gedächtniß zurückrufen.

So begleitet uns der Gesang in Freud' und Leid durch die ganze Lebenszeit von der Wiege bis zum Grab; hier zeigt er sich dem Säugling in den sanften Tönen des Schlafliedes, dort ist es der Trauergesang eines Häufleins hinterlassener Freunde oder der Klang der Trauerglocke, welche in abgemessenen Schlägen den dahingeschiedenen Erdenpilger in die ewige Heimat hinüberläutet, gleichsam als würden dem Vorangegangenen diese Töne in das Reich

der Unsterblichkeit nachfolgen. Der Gedanke, daß der Gesang auch am Orte der Seligen noch fortdaure, stund den Menschen von jeher sehr nahe; er verkörperte sich schon bei den alten Griechen in der sogenannten Theorie der Harmonie der Sphären, laut welcher nach Pythagoras jeder Himmelskörper einen musikalischen Ton von sich gibt und im Zusammenwirken aller eine überirdische Harmonie erzeugt. Die religiöse Poesie des ganzen christlichen Zeitalters spricht vom Gesange der Engel und der Seligen, welche Auffassung vielleicht zum Teil auf den mit der Geburt Christi in Verbindung stehenden Lobgesange der himmlischen Heerschaaren: „Ehre sei Gott in der Höhe! Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen!“ sich gründet; andernteils aber zeugt der fromme Glaube an die Verewigung der Vokalmusik von der sittlich-hohen Bedeutung, welche von jeher dem Gesange überhaupt im Gemüte des Volkes zu Grunde gelegt ist.

Wir schließen daher unsere Darstellung mit den Worten: Gesang ist eine Gottesgabe, wohl dem, der sie pflegen kann, wer aber singen will, der singe mit Ausdruck und Gemüt, natürlich und wahr; denn was von Herzen kommt, das geht wieder zu Herzen. —



