



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Die Orgelmesse

Eine Untersuchung der orgelbegleiteten Messen vom ausgehenden 18. bis zum
beginnenden 20. Jahrhundert

Verfasserin

Mag. art. Mag. phil. Maria Helfgott

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl: A 092 316
Dissertationsgebiet: Musikwissenschaft
Betreuer: emer. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

Inhalt

1 Einleitung	5
2 Die Orgel – das einzige Instrument in der Kirche?	8
2.1 Warum wurde gerade die Orgel bevorzugt?	8
2.2 Vorschriften und Reglement für die Kirchenmusik	22
2.2.1 Regelungen im ausgehenden 19. Jahrhundert	22
2.2.2 Entwicklungen im 19. Jahrhundert	24
2.2.3 Tendenzen im 20. Jahrhundert	34
3 Die Orgelmesse im historischen Kontext	48
3.1 Die Zeit der Aufklärung	49
3.2 19. Jahrhundert	59
3.2.1 Allgemeine Entwicklungen	59
3.2.2 Gedankengut	61
3.2.2.1 Aufklärung contra Romantik	61
3.2.2.2 Idealisierung von Vergangenem und katholisches Bewusstsein	64
3.2.2.3 Purismus, Einfachheit und A-cappella-Ideal	73
3.2.2.4 Vergleich mit anderen Kunstrichtungen	83
3.2.3 Charakteristik der „wahren“ Kirchenmusik	89
3.2.3.1 Exkurs: Gregorianischer Choral	103
3.2.4 Zweite Jahrhunderthälfte – „Cäcilianismus“: Beispiele regionaler Entwicklungen	107
3.2.4.1 Deutschland	111
3.2.4.1.1 München	112
3.2.4.1.2 Regensburg	120
3.2.4.2 Österreich – verschiedene Ausprägungsformen	125
3.2.4.2.1 Linz – Habert gegen Witt	126
3.2.4.2.2 Wien	134
3.2.4.2.3 Steiermark	139
3.2.4.3 Orgel- gegen Orchestermesse	146
3.3 Kirchenmusikalische Praxis und Orgelmesse	164
3.3.1 Kirchenmusikalische Praxis in der Stadt	170
3.3.2 Kirchenmusikalische Praxis im ländlichen Raum	191

3.3.3 Flexibilität in der Besetzung.....	210
3.3.4 Der Organist und seine Ausbildung.....	216
3.4 Entwicklungen im beginnenden 20. Jahrhundert.....	226
3.5 Veränderungen im Repertoire der Kirchenchöre.....	241
3.6 Alternativen zu Orgelmessen.....	261
3.6.1 Andere Begleitinstrumente.....	261
3.6.2 Die Orgelmesse ohne Gesang.....	264
4 Messtypen – Gestaltungsweisen.....	265
4.1 Messen für „bescheidene“ Verhältnisse.....	266
4.1.1 Einfacher vierstimmiger Satz.....	271
4.1.2 Einstimmig mit Begleitung der Orgel.....	275
4.1.2.1 Messen für eine Solostimme.....	275
4.1.2.2 Einstimmige Messen für einen Chor.....	285
4.1.3 Messen mit „reduzierter“ Stimmenzahl.....	288
4.1.4 Messen mit pädagogischem Hintergrund / Kindermessen.....	309
4.2 Weitere Formen der Orgelmessen.....	318
4.2.5 Männer- oder Frauenchormessen.....	318
4.2.5 Deutsche Messen.....	347
4.2.5.1 Exkurs: Verszwickenspiele und Überleitungsfiguren.....	360
4.2.6 Einbindung von Volksgesang und Kantor in Orgelmessen.....	376
4.3 Variabilität der Besetzung.....	382
4.3.1 Messen mit variabler Besetzung.....	382
4.3.2 Messen die in verschiedenen Versionen erschienen sind.....	395
4.3.3 Orgelmessen mit Instrumentalstimmen ad libitum.....	406
4.3.4 Harmonium- oder Orgelstimme.....	408
4.4 Kontrapunktik und Polyphonie.....	409
4.4.1 Der A-cappella-Stil – Kontrapunktik als Kirchenstil.....	409
4.4.2 Kontrapunktische Messen – Messen für die Fastenzeit.....	413
4.4.3 Cäcilianismus, Palestrinarenaissance und Polyphonie.....	425
4.4.4 Spätere kontrapunktische Kompositionen.....	436
4.5 Gregorianischer Choral als Vorbild.....	442
4.5.1 „Originale“ Chormessen.....	443

4.5.1.1 Choralmissen für die Fastenzeit.....	444
4.5.1.2 Choralmissen die nicht explizit für die Fastenzeit komponiert wurden.....	454
4.5.2 Sonderstellung des Credo	463
4.5.3 Choralmissen die Choralthemen bearbeiten	471
4.5.3.1 Missa „Salve Regina“	473
4.5.3.2 Die „Missa choralis“ von Franz Liszt	484
4.5.3.3 Weitere Beispiele für Choralmissen.....	502
4.5.4 Einzelne Elemente aus der Gregorianik in Orgelmessen.....	508
4.5.4.1 Nachempfinden von „Rhythmik“ und Rezitation.....	508
4.5.4.2 Einstimmigkeit und Unisonogesang.....	511
4.5.4.3 Verwendung der Choralintonation.....	516
4.6 Generalbassmessen	518
4.6.1 Generalbassmessen – das Ende des Generalbasszeitalters	518
4.6.2 Charakteristika der Generalbassstimme	528
4.6.3 Exkurs: Dynamische Gestaltung durch die Satzstruktur.....	545
4.6.4 Ergänzendes Bassinstrument und Orgelbass.....	555
4.7 Vom „klaviermäßigen“ zum „orgelmäßigen“ Satz	559
4.7.1 Das Instrument.....	560
4.7.1.1 Klangliche Entwicklung.....	560
4.7.1.2 Das Pedal.....	565
4.7.1.3 Technische Veränderungen.....	576
4.7.1.4 Resümee	577
4.7.2 Der „klaviermäßige“ Satz.....	579
4.7.3 Von der durchbrochenen zur gehaltenen Orgelstimme.....	588
4.7.4 Pedalgebrauch.....	602
4.8 Facetten einer eigenständigen Orgelstimme.....	619
5 Anhang	631
5.1 Ergänzende Zitate	631
5.2 Literaturverzeichnis	638
5.3 Personenregister.....	668
5.4 Ortsregister.....	674

1 Einleitung

„Nimm und lies!“

Laß dich durch den Titel nicht abschrecken, wenn du aus dem Umstand, daß das Büchlein in erster Linie auf Pfarrer, Lehrer und Sänger gemünzt ist, nicht mit Unrecht witterst, daß vorzugsweise was von Kirchenmusik drin stehe.

Laß dich nicht abschrecken. Daß es dich nebenbei auch noch ein Bischen stark angeht, wirst du schon finden.

Sag nicht: „Davon versteh' ich doch nichts.“ Ei, warum nicht gar! Schau nur: in Kirchenmusik reden, disputiren, schreiben und hanthieren, „machen“ so viele Leute, die rein gar nichts davon verstehen, daß du dich gar nicht geniren darfst, auch mal was davon zu lesen. Und sei versichert, es wird sehr wenig darin stehen, das du nicht verstehst; vielmehr wirst gar bald merken, wo's hinaus will.¹

Mit dem Gegenstand dieser Arbeit, der „Orgelmesse“ – gemeint sind jene Messkompositionen, in denen der Gesang ohne Orchester, nur von der Orgel begleitet wird – soll eine Form der kirchlichen Komposition untersucht werden, die in der musikalischen Praxis der letzten Jahrhunderte ständig präsent war und wohl einen wesentlich größeren Interpreten- und Hörerkreis erreichte als manche „bedeutende“ Kompositionsformen, die in der musikwissenschaftlichen Forschung jedoch bisher kaum Beachtung gefunden hat. Es wird hier also weniger um eine Musik von „großen“ Komponisten an einzelnen bedeutenden Aufführungsstätten gehen, sondern vielmehr um einen wichtigen Teil der allgemeinen (kirchen-)musikalischen Praxis, einer Praxis allerdings, die von den Hofkirchen abwärts bis in die kleinsten Dörfer in unterschiedlicher Ausprägung gepflegt wurde. Eine Vielzahl der späteren „Großmeister“ der Musik bekam wohl zumindest in der Kindheit und Jugend oft Orgelmessen von „Klein-“ und „Kleinstmeister“ zu hören, wie sie auf den

¹ Gustav Eduard Stehle, Chor-Photographien für Kirchensänger und Kirchengänger, Regensburg, New York, Cincinnati 1874, S. 3.

meisten Kirchenchören erklangen, oder war sogar selbst an den Aufführungen beteiligt. Auch die großen Lehrerpersönlichkeiten etwa in Wien, an denen kein angehender Komponist vorbei konnte, der ein solides kompositorisches und kontrapunktisches Fundament erwerben wollte, waren mit Kirchenmusik befasst und komponierten selbst, wie Johann Georg Albrechtsberger² und Simon Sechter³, orgelbegleitete Messen.

Das Zusammenwirken von Chor und Orgel in der Messfeier hat eine lange Tradition – man denke nur an die *Alternatim*-Praxis, in der die Orgel sich mit einer Sängergemeinde abwechselt. Aber auch die Form der Orgelmesse, in der die Orgel bei der Begleitung des Gesanges eine unterstützende oder eigenständige Funktion hat, bzw. die mit dieser eng verwandte generalbassbegleitete Messe, findet man zumindest seit dem Auftreten der Generalbasspraxis – bekannte Beispiele aus dieser frühen Zeit sind die 1607 entstandene „*Missa dominicalis*“ von Lodovico Viadana⁴, eine einstimmige generalbassbegleitete Messe oder einige Messen von Adriano Banchieri⁵. Wie sich die Kirchenmusik in den folgenden Jahrhunderten weiterentwickelte, so veränderten sich auch verschiedene Formen der Orgelmesse. Die Untersuchungen dieser Arbeit wenden sich dem Zeitraum anfangen vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zum beginnenden 20. Jahrhundert mit Schwerpunkt im deutschsprachigen Raum zu. Neben den gravierenden Veränderungen, die sich allgemein in der Musik vollzogen, war speziell die Kirchenmusik dieser Zeit von unterschiedlichen Strömungen und Reformversuchen geprägt. Insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde intensiv versucht, einen eigenen Weg abseits der „weltlichen“ Musik zu finden.

Inmitten dieser spannungsreichen Entwicklungen steht die Orgelmesse, als bewusste Reduktion in den Bußzeiten ebenso wie als Komposition für die all(sonn)tägliche Kirchenmusikpraxis und als bewusst „verordnete“ Form von verschiedenen Reformern – unzählige Male komponiert, noch öfter aufgeführt und auch heute nicht aus der kirchenmusikalischen Praxis wegzudenken.

² 1736–1809.

³ 1788–1867.

⁴ Um 1560–1627.

⁵ 1568–1634.

Immer noch werden verschiedene Kompositionsweisen des untersuchten Zeitraums oft unreflektiert abgelehnt. Um die vielfältigen – oft sehr einfach gehaltenen – Formen der Orgelmessen verstehen zu können, soll deshalb in dieser Arbeit sehr vielschichtig vorgegangen werden, damit die unterschiedlichen und sich je nach Zeit wandelnden Ideen, die einen bewussten Verzicht auf das Orchester förderten, die historischen Entwicklungen und die praktischen Umstände, die diesen notwendig machten, genauso wie die kirchlich-liturgischen Hintergründe zu analysieren und darzustellen.

Auf dieser Basis sollen dann verschiedene Ausprägungsformen anhand der Kompositionen genauer dargestellt werden und untersucht werden, ob und in welcher Weise sich die „außermusikalischen“ Einflüsse in der Musik widerspiegeln. So soll die Form der Orgelmesse erstmals intensiv durchleuchtet werden – ohne dabei Vollständigkeit in allen Belangen erreichen zu können.

Um ein authentisches Bild der Zeit und des Zeitgeistes zu schaffen, werden viele Autoren der Zeit, die ja selbst oft komponierten, in Form zahlreicher Zitate zu Wort kommen.

Natürlich kann keine vollständige Auflistung aller komponierten Orgelmessen dieser Zeit erfolgen. Die große Anzahl der herangezogenen Werke sollte dennoch einen Einblick in die Vielfalt der Gestaltungsweisen ermöglichen – bei einzelnen für diese Form wichtigen Komponisten werden in Anmerkungen alle bekannten Orgelmessen aufgelistet.

Auch wenn es problematisch ist von „dem“ Cäcilianismus oder „der Aufklärung“ zu sprechen – Bezeichnungen, hinter denen sich ja ganz und gar keine einheitliche Strömungen verbergen –, werden diese Begriffe immer wieder zur Vermeidung komplizierterer Umschreibungen Verwendung finden.

2 Die Orgel – das einzige Instrument in der Kirche?

2.1 Warum wurde gerade die Orgel bevorzugt?

Die Orgel ist das wichtigste, vollstimmigste, größte und vollkommenste Instrument; sie ist gleichsam der Inbegriff aller Arten von Instrumenten.⁶

Die Orgel galt und gilt als das Instrument der Kirche schlechthin. Ihre vielfältigen Fähigkeiten, einerseits zum solistischen Spiel, andererseits zur Begleitung von Volks- und Chorgesang oder von Solisten, aber auch zum Zusammenspiel mit anderen Instrumenten sind dafür wohl primär verantwortlich. Ein einziger Spieler kann an der Orgel alle Aufgaben erfüllen, für die sonst eine Vielzahl von Instrumenten oder ein ganzes Orchester nötig wären.

In den kirchlichen Vorschriften erhält die Orgel seit vielen Jahrhunderten eine besondere Stellung gegenüber allen anderen Instrumenten, wie weiter unten noch genauer erläutert werden wird. Dennoch haben auch die meisten anderen Instrumente im Laufe der Jahrhunderte Einzug in die Kirche gehalten und stießen dabei immer wieder auf Widerstand. Gerade im 19. Jahrhundert wurden diese im Unterschied zur Orgel massiv bekämpft. Wodurch hebt sich nun die Orgel von den anderen Instrumenten ab, oder anders gefragt: Wie wird die hervorragende Rolle der Orgel in der hier untersuchten Zeit begründet?

Die beiden wichtigsten Säulen der Kirchenmusik, wie sie in den liturgischen Vorschriften und der Literatur über Kirchenmusik dieser Zeit zu finden sind, bilden die Vokalmusik und die Orgel. Von den meisten Autoren wurde die (den Vorstellungen von korrekter Kirchenmusik entsprechende) Vokalmusik als die

⁶ Joseph Drechsler, Harmonie- und Generalbass-Lehre nebst einem Anhang vom Contrapuncte, Wien o. J., S. 1.

höchste Form der Musik eingestuft. Aber selbst von radikalen Reformern wurde der Orgel eine zumindest ähnlich hohe Stellung zugestanden, wenn etwa Franz X. Witt⁷ 1867 schreibt:

Ferners dürfte es unläugbar sein, daß in den liturgischen Gesetzbüchern die Orgel und die polyphone Gesangs-Musik auf Einer Linie stehen, d. h. daß, wenn die erste erlaubt wird [...], auch die letztere erlaubt sei, resp. sich gezieme⁸

Mit der Instrumentalmusik kam, wie viele meinten, das Weltliche in die Kirche. Dieselben Musiker und Instrumente waren in Oper, Theater, Konzert und zur Begleitung der unterschiedlichen Unterhaltungsveranstaltungen aber auch in der Kirche im Einsatz. Die Orgel (nicht unbedingt auch der oft vielfältiger musikalisch aktive Organist) hatte ihren wichtigsten Platz in der Kirche.

Mit dem „Weltlichen“ in der Musik wurden negative Eigenschaften gleichgesetzt, die eben im christlichen Leben nicht erwünscht waren, so etwa das Sinnliche, das Weichliche, das Verspielte, das virtuos nur auf Affekt abzielende und wenig in die Tiefe Gehende. Gleichzeitig finden sich in der „weltlichen Musik“ alle musikalischen Neuerungen, sei es die zunehmende Chromatik oder die bis ins Extrem gesteigerten dynamischen Möglichkeiten des Orchesters. In der Kirchenmusik hingegen, wo immer dem Beharren auf älteren Gestaltungsweisen im Sinne einer Fortführung der kirchenmusikalischen Tradition der Vorzug gegeben wurde, suchte man einen bewussten Gegensatz zu diesen weltlichen Elementen. Polyphone und kontrapunktische Gestaltungsweisen spielten in dieser Tradition eine besondere Rolle, und genau diese lassen sich auch auf der Orgel besonders gut verwirklichen. Gleichzeitig wurde der in gewisser Weise starre Orgelklang als objektiv und damit frei vom subjektiven Ausdruck der übrigen Instrumente empfunden. So sieht in der Orgel u. a. auch Richard Wagner 1848 ein ideales Kircheninstrument, insbesondere im Zusammenwirken mit der Vokalmusik:

⁷ 1834–1888.

⁸ Franz Xaver Witt, Umschau, in: Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, 2. Jg. (1867), S. 30.

Vokalmusik allein. Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben, und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten. Für die einzig notwendig erscheinende Begleitung hat das christliche Genie das würdige Instrument, welches in jeder unsrer Kirchen seinen unbestrittenen Platz hat, erfunden: dies ist die Orgel, welche auf das Sinnreichste eine große Mannigfaltigkeit tonlichen Ausdruckes vereinigt, seiner Natur nach aber virtuose Verzierung im Vortrag ausschließt, und durch sinnliche Reize eine äußerlich störende Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen vermag.⁹

Noch deutlicher beschreibt Otto Gumprecht 1862 das „Objektive“ der Orgel:

Ohnehin erscheint unter allen Organen, die der Tonkunst zu Gebote stehen, die menschliche Stimme als das am meisten vergeistigte; die Instrumente sind weit tiefer verstrickt in die sinnliche Welt, ungleich mehr behaftet mit der materiellen Schwere und den übrigen körperlichen Qualitäten des Stoffs. Nur ein einziges von ihnen, die Orgel, verbindet mit imposanter Klangfülle jenen abstrakten, streng in sich geschlossenen, gleichsam dogmatisch gebundenen Charakter des Tons, der den kirchlichen Zwecken entspricht.¹⁰

Die Orgel stand nie unabhängig von den allgemeinen musikalischen Entwicklungen da, und gerade im 19. Jahrhundert wurden auch in ihr viele neue Ideen des Orchesters verwirklicht. Aber nicht erst in diesem Jahrhundert liegt, wie es schon

⁹ Richard Wagner, Gesammelte Schriften, Bd. 12: Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen, Leipzig 1914, S. 127.

¹⁰ Otto Gumprecht, Kirchenmusik und religiöse Musik, in: Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik, hrsg. v. H. Oberhoffer u. a., Luxemburg 1862, S. 59 (zit. nach: Winfried Kirsch (Hg.), Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Kassel 1999).

Richard Wagner beschrieben hat, eine besondere Fähigkeiten in der Vielfalt ihrer klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten, in der Möglichkeit, mit einem einzigen Instrument die unterschiedlichsten Klangfarben hervorzubringen, die Kraft eines ganzen Orchesters zu erreichen oder aber eine ganz zarte, leise Einzelstimme erklingen zu lassen.

Unter allen Instrumenten behauptet die Orgel den entschiedensten Vorrang; sie allein erfreut sich der kirchlichen Anerkennung, während alle übrigen Instrumente bloß geduldet sind [...]. Wegen ihrer Fähigkeit, den Gesang bald mit den sanftesten Gelispel, bald mit machtvoll dahinbrausenden Harmonie zu umgeben, ist sie das unentbehrlichste Kircheninstrument geworden und verdient als solches die sorgsamste Beachtung von Seite der Kirchengewalt.¹¹

Dass die Orgel dabei weniger zur individuellen Gestaltung einzelner Töne oder kleingliedrigen dynamischen Formungen geeignet ist, wird nach Meinung der meisten Autoren durch die anderen Vorzüge ausgeglichen oder sogar überwogen:

Die Orgel ist das größte, und in Ansehung ihrer mechanischen Einrichtung das kunstreichste unter allen musikalischen Instrumenten. Es können zwar auf der Orgel gewisse Feinheiten des Geschmackes nicht hervorgebracht werden, wodurch sich verschiedene andere Instrumente in der Hand des Virtuosen bald mehr bald weniger auszeichnen, und die theils durch eine besondere Abrundung des Vortrages, theils durch die verschiedenen Modifikationen der Stärke und Schwäche des Tones u. dgl. daraus hervorgehen. Dafür gewährt uns die Orgel eine Pracht und Fülle der Harmonie, die einzig in ihrer Art, und zur Hervorbringung tiefer Eindrücke allein geeignet ist, wodurch sie mit Recht den Vorzug vor allen anderen Instrumenten behauptet.¹²

¹¹ Andreas Strempl, Kurzgefasste Grundsätze der katholischen Kirchenmusik, dem Hochwürdigem Clerus, allen Chorregenten, Organisten und Freunden wahrer Kirchenmusik gewidmet von Andreas Strempl, Weltpriester, Graz 1869, S. 28.

¹² Anton Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik, St. Pölten o. J., S. 46–47.

Dem menschlichen Atem als Grundlage des Lebens und damit auch der durch ihn erzeugten Musik wird in vielen Kulturen eine besondere Bedeutung im kultischen Bereich zugewiesen. Eine Schwäche des menschlichen Atems ist, dass es ihm unmöglich ist, einen ununterbrochenen langen Ton hervorzubringen. Diese Fähigkeit ist auch bei Musikinstrumenten nur sehr selten anzutreffen. Wieder bildet die Orgel eine Ausnahme. In ihr wird der Ton wie bei der menschlichen Stimme durch einen Luftstrom erzeugt, mit dem Unterschied, dass der Luftstrom nicht unterbrochen werden muss. Immer wieder wird diese der durch den menschlichen Atem erzeugten Tongebung verwandte Tonerzeugung der Orgel hervorgehoben. Die Möglichkeit, den Ton ununterbrochen lang auszuhalten, kommt dabei gleichzeitig der Idee der Kirchenmusik zumindest der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entgegen, wo lange Notenwerte als feierlich und besonders „kirchlich“ empfunden wurden. Heinrich Böckeler beschreibt diese Fähigkeit in Bezug auf Gesangsbegleitung:

Daher ist die Orgel an erster Stelle für den kirchlichen Gebrauch bestimmt und durch die Regeln, welche hinsichtlich ihres Gebrauches in den liturgischen Büchern festgestellt sind, mit einem gewissen liturgischen Charakter ausgezeichnet worden. Durch ihren anhaltenden Ton ohne scharf hervortretenden Rhythmus ist sie dem gebundenen Gesange des liturgischen Chores am ähnlichsten und darum auch am geeignetsten, ihn zu begleiten und ihn vor solchen Ausschreitungen zu schützen, wie sie nur allzuleicht mit der freien Anwendung des Stimmorgans verbunden sind; unter der Hand eines geschickten Spielers kann sie sogar mit dem Gesange zu einem herrlichen Ganzen sich vereinigen, wie es z. B. bei einem künstlerisch vollendet vorgetragenen Choralsatz der Fall ist, welcher mit schwachen Registern begleitet in seinen einzelnen melodischen Phrasen einen harmonischen Hintergrund erhält, der darum, weil er in einfachen Akkorden nur bescheiden sich durchzieht,

um so mehr den melodisch charakteristisch gefärbten Choralsatz abhebt.¹³

Rom hatte als Zentrum der katholischen Kirche immer eine gewisse Vorbildwirkung. Gerade für jene, die das Katholische in der Kirche hervorheben wollten, war ein Blick in diese Stadt von Bedeutung. Mehrere Berichte von Reisen nach Rom, in denen die nur von der Orgel begleitete Kirchenmusik eine wichtige Rolle spielt, belegen das und sind teilweise auch als Vorbild für die Kirchenmusik im deutschsprachigen Raum gedacht. Wie sehr die Begleitung einer Messe nur durch die Orgel dabei dem „Willen der Kirche“ (in Rom) entsprach, zeigt auch ein Bericht von G. L. P. Sievers 1828, wo seiner Schilderung zufolge die Instrumente in den ranghöheren Kirchen verbannt waren, und im Jubiläumsjahr sogar in allen Kirchen Roms. Ausgenommen war lediglich die Orgel in Kombination mit Kontrabässen:

Streng *alla Capella*, das heisst, ohne Instrumental-Begleitung, singen nur die päpstlichen Sänger in den päpstlichen Capellen, diese mögen auf Monte Cavallo, auf dem Vaticane, oder in einer der Cathedralkirchen, wie, zum Beispiele in der Peterskirche, in S. Giovanni in Laterano, in S. Maria Maggiore u. s. w. gehalten werden; die Messen und Vespren der drei genannten grösserern Kirchen dagegen finden stets unter Orgel- und Contrabassbegleitung Statt, müssen sich aber auf diese beschränken, ohne ein eigentliches Orchester zulassen zu dürfen. Letztere Art zu singen, heisst, im weitesten Verstande, gleichfalls *alla Capella*. Den Kirchen des zweiten und dritten Ranges ist die Orchesterbegleitung gestattet, aber nur die reichsten machen, der vermehrten Ausgabe wegen, Gebrauch von dieser Erlaubniss. [...] Während des Jubiläumsjahrs war allen Kirchen, ohne Ausnahme, die Instrumentalbegleitung verboten;

¹³ Heinrich Böckeler, Wesen und Eigenschaft der katholischen Kirchenmusik im Anschlusse an die Verordnung des Kölner Provinzial-Concils vom Jahre 1860 (Pars II, Tit. II, cap. XX, p. 121), Aachen 1890, S. 88.

doch hat sie der Pabst, auf desfallsige specielles Ansuchen, hin und wieder erlaubt.¹⁴

Weiter unten geht er auf die Besonderheit dieser Art der Aufführung mit mehreren Orgeln und Kontrabässen ein, wobei er ganz im Sinne der Romantik die vom Irdischen abgehobenen sphärischen Klänge preist.¹⁵

Italien und insbesondere Rom wurde mit dem zunehmenden Interesse für die alte Musik ein beliebtes Ziel für musikalische Forschungsreisen. Gerade in Italien dominierten in der Kirchenmusik allerdings viele als „nicht kirchlich“ kritisierte Elemente. Auch Rom bildete hier anscheinend keine Ausnahme. Von einer derartig geprägten „Orgelmesse“ berichtet Carl Proske wenige Jahre nach der obigen Schilderung – naturgemäß wesentlich weniger begeistert. Aber auch hier handelt es sich um eine von der Orgel begleitete Messe:

Gottesdienst in S. Pietro 1835–36. [...] Hochamt. Messe im ältern Ritus. Keine Oberstimmen. Gewöhnliche Vertheilung des 4stimmigen Satzes. Chorstimme 8. Organist. Kapellmeister. Die Orgel mit vollem Werke spielte im Wesentlichen das Ganze, so daß der Sänger nichts zu thun hatte, und wirklich nichts that, auch vor Lärm nicht zu hören gewesen wäre. So immer fort bis zum Graduale. Dieß wurde als Duett von einem Castraten und einem Tenoristen mit obligater Orgel nach einer

¹⁴ G. L. P. Sievers, Zustand der Kirchenmusik in Rom, in: Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, hrsg. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, Mainz 1828, S. 214f.

¹⁵ „Ich habe oben gesagt, dass die Messen und Vespere in den hiesigen Hauptkirchen (Basiliche), ausser mit der Orgel, noch mit Contrabässen begleitet würden. Diese Sitte, welche auf den ersten Blick sonderbar scheinen möchte, bringt einen auffallenden, höchst wohlthätigen Effect hervor. Freilich gehört dazu, dass es so vortreffliche Instrumente sind, als es in Rom gibt. [...] er klingt wie ein schöner menschlicher Bass aus ein paar Dutzend Kehlen zugleich ertönend. Die Zahl der Contrabässe richtet sich nach der Zahl der Sänger: in den grossen Vespere der Peterskirche werden sechs gespielt. Diese zu zwei Orgeln und sechzig bis siebenzig Singstimmen gerechnet, damit den Klang der letztern und die Virtuosität der Sänger in Anschlag gebracht, und es entsteht ein Resultat, durch welches alle grossen Musikaufführungen in Deutschland in Nichts aufgelöst werden. [...] Bei Arien, Duetten und Terzette, überhaupt bei Solostellen, accompagnirt die Orgel nur mit einem Register und die Bässe streichen schwächer. Diese Begleitung, im weiten Raume der Kirchen sich, so zu sagen, alles Irdischen entledigend, nimmt einen Charakter von fast sphärischem Klange an, der sich nicht wohl beschreiben lässt.“ (Ebenda, S. 223ff.).

Composition des jämmerlichsten Styles ziemlich matt vorgetragen. Das Credo wie die ersten Sätze der Messe. Offertorium, Terzett. Sopran, Tenor, Baß mit obligater Orgel, vielleicht von dem Componisten des Gradual. Sanctus ein galoppirender Chor, darauf Orgelspiel mit wälscher Tändelei; während der Elevation ein Bravoursolo (Tenor) über die Worte O Salutaris hostia, wenn ich nicht irre, mit obligater Orgelbegleitung. Mir wurde Angst, und ich sah mich um, ob ich mich denn wirklich in St. Peter der Haupt- und Musterkirche der Christenheit befände. Auf diesen Gesang that sich der Sänger nicht wenig zu Gute, und der Capellmeister gab sein Bravo dazu. Wie anständig die lebhaften Italiener bei solchem Treiben auf den Chören sich betragen, kann man denken; geht es ja selbst unten nicht viel besser zu – aber in der Peterskirch!! Agnus Dei – ein Satz in wenigen Tacten, dann ein Orgeljubel in allen Rhythmen. Nach der Communion ertheilt der Celebrant nach alten Ritus den Diakonen das heilige Abendmahl. Dazu wurde noch ein Terzett gesungen. Kaum noch die Responsorä zu Postkommunion abgewartet, die Orgel mit Hast zugeschlagen – und eilends davon.¹⁶

Dass die Orgel zum wichtigsten oder einzig allgemein anerkannten Instrument in der Kirche wurde, hatte also viele Ursachen: Die bereits seit mehreren Jahrhunderten niedergeschriebene Hervorhebung in den liturgischen Verordnungen war wohl in den theoretischen Diskussionen des 19. Jahrhunderts das wichtigste Argument. Durch ihre Größe und damit durch ihre Unbeweglichkeit benötigt sie einen fixen Platz – und so steht sie meist in der Kirche fest und kommt kaum mit der Unterhaltungsmusik außerhalb der Kirche in Berührung, wodurch es bei ihrem Spiel auch weniger zu „falschen“ Assoziationen kommen kann. In der Praxis war es das reiche Klangspektrum des Instrumentes und die Fähigkeit, einen großen Raum problemlos füllen zu können. Daneben war es einfach die Notwendigkeit, den Gesang ohne ein größeres Instrumentalensemble zu benötigen, begleiten zu können,

¹⁶ Dominicus Mettenleiter, Dr. Carl Proske. Ein Lebensbild, Regensburg 1868, S. 27f. (zit. nach: Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert).

bzw. die nicht immer in ihren Stimmen sicheren Sänger und Musiker zu stützen, aber auch fehlende Stimmen beliebig ersetzen zu können. Ihre Eignung auch für ein langsames Spiel mit lang anhaltenden Tönen wurde als Vorzug gegenüber dem als zu virtuos empfundenen Spiel der anderen Instrumente hervorgehoben.

Die mehrstimmige Kirchenmusik kann man in jene mit Orchester oder zumindest mehreren Instrumenten begleitete, jene, in der nur die Orgel mitspielt und die unbegleitete Vokalmusik gliedern. Dabei ist die zumindest theoretisch höhere Stellung der Orgel gegenüber den anderen Instrumenten relativ unbestritten. Wird eine Begleitung durch das Orchester gewünscht, wird das meist mit der Tradition und praktischen Notwendigkeiten erklärt sowie Gründe angeführt, warum es nicht verboten ist. Bei der Orgel hingegen war eine Rechtfertigung nicht nötig. Nur dort, wo das Ideal der völlig unbegleiteten Kirchenmusik dominierte, konnte auch das Spiel der Orgel in Frage gestellt werden.

Im frühen 19. Jahrhundert herrschte mit den Ideen der Romantik ein Ideal eines riesigen Chores, der ohne jede Begleitung in feinen dynamischen Schattierungen die alte Vokalpolyphonie in einem riesigen Kirchenraum zum Klingen bringt – ein Ideal, das im Gegensatz zur Realität in den meisten Kirchen stand. Die Ablehnung der Instrumentalmusik, auch wenn es immer wieder kritische Stimmen gab, war hier noch wenig ausgeprägt. Gerade in der ersten Jahrhunderthälfte stehen die Vorstellungen der geradezu überirdischen Klänge der Kirchenmusik – sowohl der Orgel als auch des Gesanges – oft beinahe im Gegensatz zur Realität:

Doch dieses schöne Bild würdiger Gottesfeyer kann nur selten in die Wirklichkeit treten. Sind ja, selbst bey der päpstlichen Kapelle, so stark besetzte Chöre nur bey den feyerlichsten Gelegenheiten zu hören. Und was würde dies für einen Kirchenfond erfordern, um so zahlreiche Chöre, mit guten, reinen Stimmen besetzt, auf die oben beschriebene Weise immer einüben, somit förmlich unterhalten zu können. [...] Doch wir wollten ja Vorschläge hören, dem Zeitbedürfnisse und den so beschränkten Verhältnissen unserer Kirchen gemäss. Hinweg also mit dem reizenden Bilde entschwundener Vorzeit, versetzen wir uns in eine unserer gewöhnlichen Kirchen, wo die Schwäche des Chorgesanges –

und welches Chorgesanges oft ! – durch die Begleitung mit der Orgel im vollen Tönen der stärksten Register verdeckt oder gehoben werden soll. Dass hier an kein reiches ausdrucksvolles Gestalten der Gefühle wie es oben bezeichnet wurde, zu denken sey, leuchtet schon für sich ein. Ueberhaupt möchte sich die Orgel, als einzig begleitendes Instrument, zur würdigen Begehung der höchsten Feste durch die Kraft der mächtigen Tonkunst, nicht ganz eignen. Stark gespielt, übertönt sie den Gesang und zwinget die Sänger oft zu widerlichem Schreyen; leise und zart behandelt, kann sie dem Ganzen die gehörig erhebende Kraft nicht verleihen. Selbst Vogler, der grosse Meister auf diesem Instrumente, besonders stark in der Kunst, die verschiedene Registermischung zu Erzeugung der mannigfaltigsten Effekte benutzen zu können, ermüdete in einer Probe, zu welcher er den Verf. eigends eingeladen hatte, um den grossen Reichthum von Wirkungen zu zeigen, welche sich auf diesem Instrumente auf die erwähnte Weise erzielen liessen. Ist nun das Erste selten ausführbar, das zweyte nicht genügend, so bleibt nichts übrig, als zur Begleitung durch Instrumentalmusik seine Zuflucht zu nehmen. Haben wir ja doch, aus der ältern so wie der neuern Zeit, der Effekte, welche durch die verschiedenen Instrumente in jeder Art der Gefühlsanregung hervorgebracht werden können, so viele und so mannigfaltige in den vielen Messen, Oratorien.¹⁷

Später findet man in der jede Form der Begleitung ablehnenden Haltung ein Ideal der Wiederbelebung der alten Vokalpolyphonie in einer ganz „reinen“ Form, in welcher der Orgel lediglich eine Notwendigkeit als Stützinstrument für schwache Chöre zugestanden wird. Hier steht man der praktischen Ausführung bereits näher. Bei der Interpretation dieser nicht begleiteten Vokalmusik wurde auf eine feine dynamische Abschattierung aber besonders auch auf die reinen Zusammenklänge Wert gelegt, die auf einem Instrument mit fixierten Halbtonschritten allerdings kaum hervorzubringen sind:

¹⁷ [Franz Joseph] Fröhlich, Über die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt, und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 22. Jg. (1820, Sp. 390ff.

Und dennoch hat die Begleitung mit der Orgel auch ihre großen Mängel. Abgesehen davon, daß dieses Instrument nicht mehr nach der reinen, untemperirten Stimmung wie vor den Zeiten S. Bachs gestimmt wird, was zur Folge hat, daß der von ihr begleitete Chor, zumal ein an reine Stimmung gewohnter (a capella) Chor, immer auf ihre Intervalle hören muß, um nicht zu hoch oder zu tief zu singen, abgesehen von dieser durch die weltliche Musik mit ihrem chromatischem Durcheinander bedingten Unvollkommenheit, bleibt sie immer ein todes Instrument, welches der freien dynamischen Entwicklung der menschlichen Stimme im Crescendo und Decrescendo immer mehr oder weniger hinderlich im Wege steht und darum der Schönheit des Vortrages einer Melodie Abbruch thut. Daher der Gesang ohne Begleitung der Orgel immer das Vollkommenste ist, wenn er künstlerisch vollendet mit wahrer Andacht des Herzens und freier und schöner Deklamation des Textes vorgetragen wird; hier muß vor dem lebendigen Wort die leblose Materie zurücktreten, wo das Herz unmittelbar redet, da muß das herzlose Instrument verstummen.¹⁸

In der dynamischen Gestaltung der polyphonen Musik wurde kein Widerspruch zu der oben genannten „Objektivität“ gesehen – diese Art der Musik war als solche „kirchlich“ und hob sich von den Tendenzen in der „weltlichen“ Musik durch Tonalität und Satzstruktur deutlich genug ab. Eine feine Abschattierung wurde von einigen Autoren auch in Verbindung mit der Textausdeutung und der hervorgehobenen Bedeutung des Textes der liturgischen Musik dieser Zeit als notwendig empfunden.

In der Praxis war ein völliger Verzicht auf die Begleitung des Gesanges durch die Orgel nur bei besonders engagierten Chören möglich. Einer der wenigen Autoren, die sich explizit und grundsätzlich gegen die Orgel aussprachen, ist August Eduard Grell¹⁹. In einem Brief kritisiert er nicht nur einzelne Eigenschaften der Orgel, er rät der Berliner Singakademie darin dringend vor der Anschaffung einer Orgel ab.

¹⁸ Heinrich Böckeler, *Wesen und Eigenschaft der katholischen Kirchenmusik*, Aachen 1890, S. 88f.

¹⁹ 1800–1886.

Gleichzeitig mit der Kritik betont er jedoch auch den hohen Stellenwert, den die Orgel in der damaligen Zeit genoss:

Dir, liebe Singakademie, drängt es mich, an das Herz zu legen, den wohlwogenen Rat zu geben, Dich anzuflehen, niemals durch Bau oder Benutzung einer Orgel Deinen heiligen Gesang zu entweihen.

Die Überschätzung und den Mißbrauch der Orgel hat man bereits seit einigen Decennien so weit getrieben, daß es heilsam wäre und vielleicht auch bald notwendig werden wird, sie selbst aus der Kirche gänzlich zu verbannen.

Denn selbst der Kirche bringt sie so viel Gefahr und Nachteil, daß diejenigen, welche sich mit dem Instrument und seinem Klingen und wirken etwas näher bekannt machen, sie nicht länger zu dulden, sowohl musikalische als liturgische Gründe finden dürften. Es leiden durch sie sowohl der Kultus als die Kunst. [...]

Jegliche Musik in der Kirche, die nicht gesungen wird, ist also im ursprünglichen Sinne keine Kirchenmusik, keine musica sacra. Hieraus folgt nun sogar, daß überhaupt auch außer der Orgel gar kein musikalisches Instrument in die Kirche gehört.

Ogleich dieser Satz so wahr ist, wie nur ein Satz sein kann, so wird er doch aus einem ursprünglich sehr edlen, aber mit der Zeit in seiner Steigerung blind gewordenen Eifer, fast von der ganzen Jetztwelt angefeindet, verfolgt und verdammt.

Den Hauptvorwurf, welchen man ihm macht, gründet man auf die heilige Schrift, namentlich auf die Psalmen und die alten Geschichtsbücher.

So wird der bekannte Psalmvers: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“ auf alle Blasinstrumente und auf die Orgel bezogen.

Man begreift nicht, wie Männer so verblendet sein können zu glauben, so tote, von Menschenhand nicht anders als Götzen verfertigte Dinge, wie Blasinstrumente und Orgeln es sind, hätten einen Odem. [...] Als eine ganz unerklärliche Übereilung erscheint es aber, wenn man von einem Odem der Orgel sprechen hört.

Mit diesem Instrumente war es allerdings viel bequemer, den Gesang zu unterstützen, als mit Serpents. Einmal konnten die, welche das Instrument spielten, ihren Atem sparen. Dann bedurfte es nicht des Haltens des Instrumentes mit den Händen und keiner weiteren Geschicklichkeit zur Klangerzeugung als des Niederdrückens eines oder mehrerer Tasten, (in erster Zeit nur eines Tastens,) ferner auch nicht der Thätigkeit und Ausbildung des Ohres zur Abmessung und augenblicklichen Abstimmung der Tonhöhe. Endlich gewährte die Orgel den Vorteil, daß nur ein einziger Spieler thätig zu sein und besoldet zu werden brauchte.

Nur diesen Bequemlichkeitsgründen verdankt die Orgel ihre Einführung in die Kirche und ihre dort erlangte Duldung, Hoch- und Überschätzung, wie jetzt ihre unheilvolle und beklagenswerte Einwirkung.

Bei der ersten Einführung derselben hat man die Nachteile und die Schäden nicht geahnt, welche mit den Jahren die Orgel in der Kirche herbeigeführt hat, und nunmehr, in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts anrichtet.

Die Musik ist in die Kirche nur als Gesang eingeführt, und zwar dieser nur um des Wortes willen.²⁰

Nichts desto Trotz: Die Orgel war und ist das – fast – unumstrittene, typische Kircheninstrument, wie es Edmund Langer 1898 zusammenfasst:

Da die Orgel die Eigenart einer Reihe anderer Instrumente, ja fast aller derselben in sich nachzuahmen und zu vereinigen pflegt, könnte man sich verwundern, daß diese Zulassung und Billigung nicht einfach für das Orchester also die Instrumente überhaupt ausgesprochen, sondern im allgemeinen zunächst auf die Orgel beschränkt wurde. Man hat es aber seit langem, auch vom kirchenrechtlichen Standpunkte abgesehen, allgemein anerkannt, daß in der Orgel etwas liege, was sie ganz

²⁰ Eduard Grell, Aufsätze und Gutachten über Musik nach seinem Tode hrsg. von Heinrich Bellermann, Berlin 1887, S. 79ff.

besonders zum kirchlichen Toninstrument neben dem Gesange geeignet mache. Diese Eignung liegt einerseits vor, weil sie durch ihre Tonfülle, die doch so modificiert werden kann, daß sie andere Tongestaltungen neben sich nicht erdrückt, ganz besonders geeignet ist, Träger und Stütze des Gesanges, der einzig positiv vorgeschriebenen Kirchenmusik zu sein. Außerdem streift die Orgel den verschiedenen einzelnen Instrumenten, die sie in sich vereinigt und gleichsam in die Hand Eines Künstlers legt, ihr individuelles, so leicht zu persönlichen Kunststücken verleitendes Gepräge ab, bringt sie alle zu einander in ein angemessenes, zusammenstimmendes Verhältnis, ohne die Eigenart der einzelnen zu verwischen, und wird so selbst das herrliche Symbol jener aus der Mitwirkung vieler sich zusammensetzenden einmütigen Handlung, die sich im Gottesdienste der einen heiligen katholischen Kirche vollzieht. Man sagt deshalb von ihr, sie sei das vorzugsweise objektive Instrument; man könnte sie auch ebensogut das vorzugsweise soziale Instrument nennen. – Von ihren Grundregistern, den sogenannten Prinzipalen, welche die Orgel eigentlich zur Orgel machen, darf man außerdem sagen, daß sie durch In-Schwingung-Versetzen von Luftsäulen die Tonerzeugung in unmittelbarster Weise, auf nächstem Wege anstreben, und darum auch das natürlichste Instrument des Universums darstellen, das eben wegen seiner Einfachheit schon an sich jene Großartigkeit einschließt, die gewöhnlich eine Begleiterin des Einfachen ist. Dem Cantate des Menschenstimmen-Chores des Volkes Gottes hat daher die Kirche in ihrem ewigen Lob-Gottesdienst ganz passend den in der Orgel vereinigten Laudate-Chor aller nichtdenkenden opera Dei sich beizugesellen erlaubt.²¹

²¹ Edmund Langer, Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 13. Jg. (1898), S. 64f.

2.2 Vorschriften und Reglement für die Kirchenmusik

2.2.1 Regelungen im ausgehenden 18. Jahrhundert

Der Gottesdienst soll gleichförmig, anständig, und nach Vorschrift der Kirche und des Staates gehalten werden.²²

Dieser zentrale Satz aus der „Vorerinnerung“ der „Kirchenmusik-Ordnung“ von Franz Xaver Glöggl (Wien 1828) zeigt deutlich die Grundlagen der Gestaltung der Liturgie im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert: Auf der einen Seite die kirchlichen Vorschriften zur Liturgie, auf der anderen die des aufgeklärten Staates, der durch zahlreiche Anordnungen nicht nur festlegte, wo welche Gottesdienste abgehalten werden durften, sondern auch durch ein strenges Reglement direkt oder indirekt auf die musikalische Gestaltung Einfluss nahm. Die Diskussion über Vorschriften zur Kirchenmusik der Kirche selbst stand in dieser Zeit eher im Hintergrund gegenüber der Kritik an den staatlichen Einschränkung der Gottesdienste, diversen Einsparungen und Reduktionen für größer besetzte Kirchenmusiken und die Einführung des deutschen „Normalgesanges“, was ja gravierende Änderungen für das religiöse und kirchenmusikalische Leben durch den Staat gebracht hatte.

Im 18. Jahrhundert gab es eine Vielzahl unterschiedlicher kirchlicher Feiern und Anlässe, die musikalisch gestaltet wurden – selbst an den Wochentagen wurde gerne instrumentale Kirchenmusik zu Gehör gebracht. Mit der Gottesdienstordnung für Wien, die Joseph II. am 25. Februar 1783 erließ und die mit Ostersonntag desselben Jahres in Kraft trat, wurde die Abhaltung der verschiedenen Formen der Gottesdienste wie auch die Kirchenmusik genau geregelt – und vielfach gegenüber der gängigen Praxis eingeschränkt: An Sonn- und Feiertagen sollten danach in den Wiener Pfarrkirchen Hochämter mit Instrumentalmusik – soweit diese zur Verfügung stand – abgehalten werden. Wo keine Instrumentalmusik möglich war,

²² Franz Xaver Glöggl, Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes, für Kapellmeister, Regenschori, Sänger u. Tonkünstler, Wien 1828, S. IV.

sollte „choraliter“²³ gesungen werden. Eine weitere Anweisung, die Instrumentalmusik nur erlaubte, wenn sie „aus dem eigenen Vermögen unterhalten werden kann“ brachte eine erhebliche Erschwernis, da an vielen Orten die Musik von Bruderschaften und Stiftungen finanziert worden war.²⁴ Die Auflösung der Bruderschaften, die Aufhebung zahlreicher Klöster, aber auch die Einschränkung der Gottesdienste, Wallfahrten, Prozessionen, die Sparmaßnahmen an den Adelshöfen, all das machte den Musikern das Leben schwer. Mit dem Hofdekret vom 6. Februar 1786 wurde die Gottesdienstordnung für Niederösterreich eingeführt, die dann bald auch für alle Erbländer Gültigkeit erlangte. Hier wurde nach Art der Pfarren unterschieden in Stadtpfarren mit mindestens drei Geistlichen, die wie die Wiener Pfarren an Sonn- und Feiertagen ein instrumental gestaltetes Hochamt halten konnten. Für die übrigen Pfarren wurde die Instrumentalmusik verboten.²⁵ Stattdessen konnte hier nur der vorgeschriebene Volksgesang oder aber Chormusik mit oder ohne Begleitung der Orgel stattfinden. Die Abstufung der Messgestaltung reicht von der „Stillen Messe“ über die mit „Normalgesang“ über „Choralmessen“ mit und ohne Orgelbegleitung bis hin zu solchen mit „Instrumentalmusique“.²⁶

Diese Eingriffe brachten den Kirchenmusikern Probleme, stießen nicht nur bei den Musikern selbst auf vielfältigen Widerstand und konnten sich nur teilweise längerfristig halten. Die Reformen reduzierten zwar die Kirchenmusik, gaben bestimmten Formen, etwa dem Volksgesang, eine besondere Bedeutung, die stilistische Gestaltung der Kirchenmusik als solche wurde jedoch nicht in Frage gestellt oder diskutiert. Die Praxis, dass sich die Kirchenmusik ihrer jeweiligen Zeit stilistisch anpasste, wurde auch von der offiziellen Kirche kaum behindert, wenn sie

²³ Der Begriff „Choral“ bzw. „choraliter“ hatte eine mehrfache Bedeutung. Der Gregorianische Choral hatte durchaus Tradition, insbesondere in Klöstern. Wenn in dieser Zeit von Choralgesang die Rede ist, meint der Begriff allerdings oft auch den Volksgesang oder (orgelbegleitete) mehrstimmige Musik, die nicht der „Figuralmusik“ zugeordnet ist.

²⁴ Vgl. Hans Hollerweger, Kaiser Joseph II. ein Förderer der Kirchenmusik?, in: Singende Kirche, 23. Jg. (1975/76), S. 156f.

²⁵ Vgl. Ebenda.

²⁶ Vgl. „Ordnung des Gottesdienstes auf dem Lande für Niederösterreich“, in: Hans Hollerweger, Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich (Studien zur Pastoralliturgie, hrsg. v. Bruno Kleinheyer und Hans Bernhard Meyer, Bd. 1), Regensburg 1976, Beilage.

auch immer wieder – meist ohne wirklich langfristige Wirkung – beim Auftreten neuer Strömungen einschritt.

2.2.2 Entwicklungen im 19. Jahrhundert

Als im 19. Jahrhundert die Ideen der „Aufklärung“ immer mehr zurückgedrängt wurden, kam es auch in der Reglementierung der Kirchenmusik zu neuen Schwerpunktsetzungen. Um die Jahrhundertmitte des 19. Jahrhunderts, als sich gleichzeitig mit den aufkeimenden restaurativen Bestrebungen auch eine bewusste Loslösung von der weltlichen Macht immer deutlicher manifestierte, besann man sich in der Kirchenmusik auf „kirchliche“ liturgische Vorschriften für die Kirchenmusik, die lange vor eben dieser nun abgelehnten Epoche entstanden waren, die ihre Gültigkeit zwar nie verloren hatten, denen in den Diskussionen der Zeit durch die Dominanz der aufklärerischen Tendenzen allerdings weniger Bedeutung zugemessen worden waren. Die Basis aller Vorschriften der Kirche die Kirchenmusik betreffend bilden im 19. Jahrhundert immer noch die Regelungen des Tridentiner Konzils. Das Missale Romanum von Papst Pius V., das seit 1570 das offizielle Messbuch des römischen Ritus war, enthielt die Texte zu den Propriums- und Ordinariumsgesängen, die, besonders in einer Zeit, in der man mehr Wert auf die korrekte Behandlung des Textes legte, von Bedeutung für die kirchlichen Kompositionen war. Die Musik selbst, insbesondere auch der Gebrauch der Orgel, wird im Caeremoniale Episcoporum von 1600 geregelt, in den folgenden Jahrhunderten erfuhr dieses einige Revisionen und Erweiterungen²⁷, die für den Einsatz der Orgel allerdings nur geringfügige Veränderungen brachten. Im Caeremoniale Episcoporum ist, wie der Name schon sagt, die Ordnung für die liturgischen Feiern mit Bischöfen geregelt. Es wurde jedoch auch für die Regelung

²⁷ Unter dem Pontifikat Innocenz X. 1651, unter Benedikt XIII. 1727. Unter Benedikt XIV. wurde es 1752 erweitert und erfuhr 1886 eine weitere Revision. (vgl. Ignaz Mitterer, Die neueste Revision des Caeremoniale episcoporum in Bezug auf die dort enthaltenen Bestimmungen über kirchliche Musik, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1. Jg. (1886), S. 46 und Caeremoniale Episcoporum [Rezension], in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 2. Jg. (1887), S. 88ff.

der „gewöhnlichen“ Hochämter herangezogen. Als man im 19. Jahrhundert feste kirchliche Vorschriften zur Gestaltung der Kirchenmusik suchte, wurde das *Caeremoniale Episcoporum* zu einer der wichtigsten Grundlage der Argumentation. Allgemein wird im „*Decretum de observandis et evitandis in celebratione missae*“²⁸ jene Kirchenmusik, in der nichts Laszives oder Unreines ist, als die wahre angesehen.²⁹ Im 27. und 28. Kapitel des ersten Buches des *Caeremoniale Episcoporum* wird genauer auf die Kirchenmusik der verschiedenen (bischöflichen) liturgischen Feiern eingegangen, wobei sich das 28. Kapitel mit der Verwendung der Orgel auseinandersetzt:

Im Wesentlichen ist das Orgelspiel an allen Sonn- und Feiertagen gestattet, nicht in Advent- und Fastenzeit mit Ausnahme der Messen zu „*Gaudete*“ (3. Adventsonntag) und „*Laetare*“ (4. Sonntag der Fastenzeit) sowie an Feiertagen, die in diese Bußzeiten fallen. Ausnahmeregelungen gibt es auch für Gründonnerstag und Karsamstag. Genau festgelegt wird – entsprechend der *Alternatimpraxis* – welche Verse die Orgel spielen darf, und welche gesungen werden müssen. In allen Versen soll jedoch der Text vorhanden sein, spielt nur die Orgel, muss dieser rezitiert werden. Nur das Credo muss vollständig gesungen werden. Das Orgelspiel darf nicht profan oder gar lasziv sein.

Das Hauptproblem, das sich aus diesen alten Vorschriften ergibt, ist, dass sie sich auf eine Musik um 1600 beziehen, die mit der allgemeinen kirchenmusikalischen Praxis im 19. Jahrhundert nur teilweise übereinstimmt. Von den Orchestermessen oder dem Orgelspiel zur Begleitung des Volksgesanges wie sie die Musik zur Messe im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert prägten, ist im *Caeremoniale Episcoporum* etwa noch keine Rede. Diese Orchestermessen oder zumindest die Messen mit mehreren Instrumenten hatten sich jedoch bis in die kleinsten Landkirchen verbreitet.

²⁸ 22. Sitzung am 17. September 1562.

²⁹ Der Text lautet: „*Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item saeculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, deambulationes, strepitus, clamores arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit*“.

Die Kirchenmusik sollte auch auf die Zuhörer wirken, sodass die verschiedensten Elemente der „weltlichen“ Musik, sei es aus der Oper, von Tanz- und Volksmusik in Form von stilistischen und kompositionstechnischen Übernahmen aber auch der Übernahme von ganzen bekannten Stücken in die Kirchenmusik weit verbreitet war. Nicht alle weltlichen Anlässe entsprachen den Ideen der Kirche, in Folge dessen gab es immer wieder Kritik an der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes. So befasste sich auch die offizielle Kirche mit diesen Problemen und verschiedene Päpste veröffentlichten zeitbedingte Ergänzungen oder Interpretationen der bestehenden Regeln für die Kirchenmusik. Im Zusammenhang mit dem Einsatz von Instrumenten in der Kirche tritt besonders die Enzyklika „Annus qui“ von Papst Benedikt XIV. (1749) hervor, in der die Kirchenmusik in Rom für das Jubiläumsjahr 1750 geregelt wurde. Dem Zeitgeist entsprechend soll danach die Musik die Gläubigen zu Gott hinführen, sie zur Frömmigkeit bewegen. Sie ist also zuerst auf den Menschen ausgerichtet, und muss demzufolge diesen ansprechen – dennoch in einer von der weltlichen Musik abgegrenzten Weise, aber mit großen Zugeständnissen an die Instrumentalmusik. In dem genannten Rundschreiben vom 19. Februar 1749 ist zu lesen:³⁰

Nos Te, V. Fr., admonemus, ut musicus cantus, qui nunc in ecclesiis usu receptus est, et qui Organi aliorumque instrumentorum harmoniae conjungi solet, ita instituat, ut nihil profanum, nihil mundanum aut theatrale resonet. Concilio Trident. [...] ab ecclesiis solum rejectae fuerunt musicae illae, ubi sive organo sive cantu lascivum, aut impurum aliquod miscetur.

Wir ermahnen dich, ehrwürdiger Bruder, dafür Sorge zu tragen, dass der Kunstgesang, welcher durch langjährigen Gebrauch in den Kirchen Aufnahme gefunden hat und gewöhnlich von der Orgel und andern Instrumenten begleitet wird, so gestaltet sei, dass nichts Unheiliges, Weltliches oder Theatralisches ihm anhafte. Durch das Concil von Trient [...] wurden auch nur jene Musiken verworfen, welche, sei es beim Orgelspiel, sei es beim Gesange

³⁰ Utto Kornmüller, Rechtskräftige Verordnungen über Kirchenmusik, in: Cäcilien Kalender, 4. Jg. (1879), S. 17.

etwas Leichtfertiges oder Wohllüstiges
beigemischt enthalten.

Vielfach war dieses Dokument im 19. Jahrhundert Teil der Diskussionen über die Rechte der Instrumentalmusik in der Kirche.

Zu speziellen Anfragen gibt es daneben Einzelentscheidungen der Ritenkongregation. Immer wieder wird, wie bei vielen kirchlichen Vorschriften, dabei auf regionale Traditionen verwiesen, die als Ausnahme zur allgemeinen Regelung beibehalten werden dürfen oder nicht.³¹

Erst als mit den restaurativen Bestrebungen im 19. Jahrhundert die Instrumentalmusik von einigen Seiten nicht nur kritisch betrachtet, sondern radikal abgelehnt wurde, und bestimmte Ideen, wie Kirchenmusik korrekt auszusehen habe, verbreitet werden sollten, als man eine neue, „kirchliche“ Kirchenmusik zu schaffen bestrebt war, wurde das Nichtvorhandensein weiter ins Detail gehender allgemeingültiger kirchlicher Vorschriften zum Problem und die wenigen vorhandenen Texte wurden dem Zeitgeist und bisweilen auch persönlichen Vorstellungen der unterschiedlichen Parteien entsprechend interpretiert. In der Argumentation unterschied man dabei genau zwischen dem „Hochamt“, in dem die Vorschriften und die korrekte Textwahl besonders wichtig waren, und Gestaltungsweisen der anderen Messen, etwa auch der „Privatmessen“ und den diversen Formen der Andachten, für die mehr Freiheiten gestattet wurden, da die Kirchenmusik hier nicht als Teil der Liturgie, sondern nur als begleitende Ausschmückung gedeutet wurde. Für die von vielen Reformern abgelehnte Instrumentalmusik aber besonders auch für den deutschen (Volks-)Gesang konnte hier Platz gefunden werden.

Ein kirchliches Dokument wie das Caeremoniale Episcoporum, das für die Entwicklung der Instrumentalmusik entscheidende Jahrhunderte noch nicht kennt, wird zwangsläufig Probleme haben, für eben diese Anweisungen zu geben. Den restaurativen Geistern des 19. Jahrhunderts hingegen war es gelegen, eine kirchliche

³¹ Vgl. u. a. Joseph Auer, Die Entscheidungen der heiligen Riten-Kongregation in Bezug auf Kirchenmusik nach der neuen Ausgabe der Decreta authentica, Regensburg u. a. 1901.

Verordnung vor sich zu haben, die der von ihnen bevorzugten Zeit näher stand und damit dem von ihnen bevorzugten musikalischen Entwicklungsstand. Dennoch entsprachen auch ihre Kompositionen kaum jener Musik, auf die sich diese liturgischen Vorschriften bezogen, womit der überzeugende Beweis der Korrektheit dieser Kirchenmusik schwer möglich war. Im Machtkampf um die „wahre Kirchenmusik“ war es notwendig, die „Meinung der Kirche“ hinter sich zu haben. So strebten es die Vertreter der zum Zweck der Reform der Kirchenmusik gegründeten Cäcilienvereine – zumindest teilweise erfolgreich – an, sich als von der Kirche anerkannter Verein zu etablieren und damit „die Meinung der Kirche“ vertreten zu können. Einen gewissen Einfluss konnten sie auch auf päpstliche Entscheidungen bezüglich Kirchenmusik erwirken.³²

1886 kam es zu relativ klein scheinenden Veränderungen der Vorschriften bezüglich Kirchenmusik im *Caeremoniale Episcoporum*, die – wenn sie wahrscheinlich in der Praxis kaum Neuerungen brachten – doch in Hinblick auf die Einflussnahme bzw. die Interpretation durch die Cäcilienvereine von Bedeutung sind. Im Vorfeld dieser Revision von 1886 gab es bereits eine zum Druck freigegebene Version (1885), die noch mehr Ideengut des strengen Cäcilianismus in sich trug. Die Version hatte jedoch u. a. noch keine Approbation durch Papst Leo XIII., so wurden gewisse Änderungen wieder abgeschwächt, nachdem (oder weil ?) sich diese vorläufige Fassung bereits verbreitet hatte.³³

Der Text mit den Änderungen von 1886 wird hier wiedergegeben, da in der Literatur über Kirchenmusik und die Aufgaben der Orgel in der Kirche (nicht nur über die des 19. Jahrhunderts), auf diese Veränderungen bisher nicht eingegangen wurde. Die für die Orgel in der Messe relevanten Passagen aus dem 28. Kapitel lauten also folgendermaßen, wobei die Neuerungen von 1886 fett gedruckt, die Fassung von Benedikt XIV (1752) gegebenenfalls in eckiger Klammer angegeben ist.³⁴

³² Vgl. *Caeremoniale Episcoporum*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 2. Jg. (1887), S. 88f. und Mitterer, *Die neueste Revision des Caeremoniale episcoporum*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1. Jg. (1886), S. 46ff.

³³ Vgl. ebenda.

³⁴ Zit. nach *Caeremoniale Episcoporum*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 2. Jg. (1887), S. 46–50; älterer Text nach Utto Kornmüller, *Rechtskräftige Verordnung über*

1. In omnibus Dominicis, et omnibus festis per annum occurrentibus, in quibus populi a servilibus operibus abstinere solent, **potest** [decet] in Ecclesia organum, et musicorum cantus adhiberi.

2. Inter eas non connumerantur Dominicæ Adventus, et Quadragesimæ, excepta Dominica tertia Adventus, quæ dicitur *Gaudete in Domino*, et quarta Quadragesimæ, quæ dicitur *Laetare Jerusalem*, sed in Missa tantum; item exceptis festis, et feriis infra Adventum, aut Quadragesimam occurrentibus, quæ cum solemnitate ab Ecclesia celebrantur: ut die Sanctorum Matthiæ, Thomæ Aquinatis, Gregorii Magni, Josephi, Annuntiationis, et similibus infra Adventum, et Quadragesimam, occurrentibus. Item feria quinta in Cœna Domini **ad Gloria in excelsis Deo** [ad missam tantum] et Sabbato Sancto **ad Gloria in excelsis Deo** [ad Missam, et ad Vesperas;], et quandocumque occurreret celebrare solemniter, et cum lætitia, pro aliqua re gravi.

[...]

6. Regulare est, sive in Vesperis, sive in

1. An allen Sonntagen und an allen Feiertagen des Jahres, an denen das Volk sich der knechtlichen Arbeit zu enthalten pflegt, **kann** [geziemt sich] in der Kirche Orgelspiel und Kunstgesang **stattfinden**.

2. Dazu werden nicht gerechnet die Sonntage der Advent- und Fastenzeit mit Ausnahme des dritten Adventsonntags, der *Gaudete in Domino* genannt wird und des vierten Sonntags der Fastenzeit, der *Laetare Jerusalem* genannt wird, jedoch nur bei der Messe; ebenso sind ausgenommen jene Feste und Ferialtage innerhalb der Advent- und Fastenzeit, welche mit Feierlichkeit von der Kirche begangen werden, wie die Heiligenfeste des Matthias, des Thomas von Aquin, Gregors des Großen, Josephs, Maria Verkündigung und ähnliche, welche in die Advent- und Fastenzeit fallen. Ebenso am Gründonnerstag **zum Gloria in Excelsis Deo** [nur zur Messe] und Karsamstag **beim Gloria in Excelsis Deo** [zur Messe und zur Vesper], und wann immer feierlich und mit Freude aus einem wichtigen Anlass gefeiert werden soll. [...]

6. Es ist Regel, daß bei Vesper, Matutin

Matutinis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus *Te ergo quæsumus etc.* et Versiculus *Tantum ergo Sacramentum etc.* quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes cantentur a choro in tono intelligibili, non autem **suppleantur** ab organo: sic etiam Versiculus *Gloria Patri etc.* etiamsi Versiculus immediate præcedens fuerit a choro pariter decantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliquo de choro intelligibili voce pronuntietur id, quod **ob sonitum organi non cantatur** [ab organo respondendum est]. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.³⁵

[...]

9. In Missa solemnè pulsatur alternatim, cum dicitur *Kyrie eleison*, et *Gloria in excelsis etc.* in principio Missæ; item finita Epistola; item ad Offertorium; item ad

oder Messe der erste Vers der Cantiken und Hymnen, sowie auch jene Verse der Hymnen, bei welchen zu genuflektieren ist wie der Vers *Te ergo quæsumus etc.* und die der Vers *Tantum ergo Sacramentum etc.*, wenn das Allerheiligste am Altar ausgesetzt ist, und ähnliche, vom Chor in verständlichem Ton gesungen und nicht von der Orgel **suppliert** werden; so auch der Vers *Gloria Patri etc.*, auch wenn der diesem unmittelbar vorhergehende Versikel ebenso vom Chor gesungen wurde; das Gleiche gilt für die letzten Verse der Hymnen. Es ist jedoch zu beachten, dass, so oft die Orgel den Gesang vertritt, etwa durch Abwechseln mit dem Gesang bei den Versen der Hymnen und Cantiken, von jemandem vom Chor das mit vernehmlicher Stimme rezitiert werde, was **wegen des Spiels der Orgel nicht gesungen wird** [was von der Orgel gespielt wird]. Und es wäre löblich, wenn irgendein Sänger mit der Orgel deutlich ebendasselbe sänge. [...]

9. Im Hochamt wird die Orgel wechselweise gespielt zum *Kyrie eleison* und *Gloria in excelsis etc.* am Anfange der Messe; ebenso nach der Epistel, zum

³⁵ Der Abschnitt ab „Sed advertendum erit...“ bildete in der früheren Version den Schluss von dem hier nicht abgedruckten Punkt 7.

Sanctus etc. alternatim, **ac deinceps usque at *Pater noster*; sed ad elevationem Sanctissimi Sacramenti pulsatur organum** [item dum elevatur SS. Sacramentum] graviori et dulciori sono: **et post elevationem poterit immediate mottetum aliquod opportunum cantari;** item ad *Agnus Dei etc.* alternatim **ac deinceps usque ad Postcommunem** [; et in versiculo ante orationem post communionem] ac in fine Missæ.

10. Sed cum dicitur Symbolum in Missa, non est **alternandum cum organo** [intermiscendum organum], sed illud **integrum** per chorum cantu intelligibili proferatur.

11. Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut ludicri; nec alia instrumenta musicalia [praeter ipsum organum,] addantur, **nisi de consensu Episcopi.**

Offertorium; ebenso zum Sanctus; **und weiter bis zum *Pater noster*: aber zur Elevation des Allerheiligsten wird die Orgel** [ebenso während der Elevation des Allerheiligsten] in ernsterem und lieblichen Tone gespielt: **und nach der Wandlung kann sogleich eine passende Motette gesungen werden;** ebenso spielt die Orgel wechselweise beim *Agnus Dei* **und von da bis zur Postcommunio** [und beim Vers vor der Oration nach der Communio] und am Ende der Messe.

10. Aber beim Symbolum³⁶ in der Messe, darf nicht **mit der Orgel alterniert** [die Orgel dazugemischt]³⁷ werden, sondern dasselbe ist durch den Chor **ganz** in deutlichem Gesang vorzutragen.

11. Man hüte sich aber, dass der Klang der Orgel lasziv oder unrein sei, und dass nicht mit ihr Gesänge vorgetragen werden, welche zum Offizium, das gefeiert wird, keinen Bezug haben, ganz zu schweigen von Profanem und Tändelndem; auch sollen [außer der Orgel selbst] keine anderen Instrumente angewendet werden, **es sei denn mit Erlaubnis des Bischofes.**

³⁶ Credo.

³⁷ In der neueren Version darf die Orgel begleiten, aber nicht einzelne Verse ersetzen.

12. Idem quoque cantores, et musici observent, ne vocum harmonia, quæ ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviæ præseferat, ac potius audientium animos a rei divinæ contemplatione avocet; sed sit devota, distincta et intelligibilis.

13. In officiis Defunctorum, organa non pulsantur: in Missis autem, si musica adhibeatur, silent organa, cum silet cantus; quod etiam tempore Adventus, et Quadragesimæ in ferialibus diebus convenit adhiberi.

[In Missis et officiis Defunctorum, nec organo, nec musica, quam figuratam vocant, utimur, sed cantu firmo; quem etiam tempore Adventus et Quadragesimæ in ferialibus diebus convenit adhiberi.]³⁸

12. Desgleichen sollen die Sänger und Musiker beachten, dass der Zusammenklang der Stimmen, welcher zur Vermehrung der Andacht bestimmt ist, nichts Seichtes und Laszives an sich habe und nicht etwa die Gemüther der Zuhörer von der Betrachtung der heiligen Handlung abbringe; sondern er ehrfürchtig, klar und verständlich.

13. Bei den Totenoffizien wird die Orgel nicht gespielt; bei den Totenmessen aber, wenn Musik dazugenommen wird, so schweigt die Orgel, wenn der Gesang beendigt ist; was auch an den Ferialtagen der Advent- und Fastenzeit so zu halten ist.

[Bei Messen und Offizien für die Verstorbenen sei weder Orgel noch Musik, die figurirt genannt wird, sondern bloß Choral; welcher auch in der Zeit des Advents und der Fastenzeit an Ferialtagen anzuwenden ist.]

Bereits im ersten Punkt findet man eine Änderung, die den Ideen des strengen Cäcilianismus entsprach: Die frühere Fassung „In omnibus Dominicis et festis per annum [...] d e c e t organum et musicorum cantus adhiberi“ wurde durch „In omnibus Dominicis et festis per annum [...] p o t e s t organum et musicorum cantus adhiberi“ ersetzt – das Orgelspiel und der „Gesang der Musiker“ (gemeint ist

³⁸ Caeremoniale episcoporum sanctissimi domini nostri Benedicti Papae XIV. issu editum et auctum, Editio secunda Veneta 1774, S.111–113 unterscheidet sich in einigen orthographischen Details von der hier verwendeten Schreibweise.

zumindest in der Interpretation des 19. Jahrhunderts die „Figuralmusik“) k a n n nur noch stattfinden, während er sich früher g e z i e m t e. Es wird damit hervorgehoben, dass diese Arten der Musik nur zugelassen, nicht aber erwünscht sind.

Eine interessante Änderung findet man auch in Punkt 9, wo u. a. das Orgelspiel nun durchgehend vom Sanctus bis zum Pater noster, und nach der Wandlung eine passende Motette zu singen erlaubt wird.

In Punkt 10 wird klargestellt, dass die Orgel beim Credo nicht in Art der Alternativ-Praxis einzelne Verse ersetzen darf, erlaubt ist jedoch weiterhin ein Mitspielen der Orgel. Gegen die verbreitete Praxis, das Credo zu kürzen, ist das Wort „integrum“ eingefügt.

Die Notwendigkeit einer Zustimmung durch den Bischof zur Instrumentalmusik (Punkt 11) in der Kirche war durch ergänzende Vorschriften bereits vorher gegeben, wobei durch die Möglichkeit einer allgemeinen Zustimmung gegenüber früher sogar eine gewisse Milderung eintritt.³⁹

Erwähnenswert ist letztlich noch die Ergänzung zu der Erlaubnis des Orgelspiels in der Requiemmesse in Punkt 13, die gleichzeitig gewisse Probleme in der Interpretation brachte: „quod etiam tempore Adventus, et Quadragesimæ in ferialibus diebus convenit adhiberi.“ Da es sich hier entweder um alle Wochentage handeln könnte, wodurch nur noch an den meisten Sonntagen der Bußzeiten das Orgelspiel ganz verboten gewesen wäre, oder sich diese Ausnahme auf jene Festtage beziehen könnte, die vom Verbot des Orgelspiels ausgenommen sind.⁴⁰

Vorsichtig sind hier also einige Ideen der Reformer eingeflossen. Die Rolle der Orgel als einziges unumstrittenes Instrument in der Kirche ist weiterhin niedergeschrieben. Bis es zu einer detaillierteren Festlegung des „korrekten“ Kirchenstils kam, mussten noch einige Jahre vergehen.

³⁹ Vgl. Caeremoniale Episcoporum, in Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 2. Jg. (1887), S. 93.

⁴⁰ Vgl. Edmund Langer, Die kirchenmusikalischen Vorschriften in der neuen Ausgabe des Ceremoniale Episcoporum, in: Fliegende Blätter, 22. Jg. (1887), S. 22.

2.2.3 Tendenzen im 20. Jahrhundert

Nach diesen letztendlich nur sehr vorsichtigen Versuchen einer Anpassung der kirchenmusikalischen Vorschriften, die letztendlich nicht viel zur Klärung beitragen konnten, wird sich im beginnenden 20. Jahrhundert eine kirchliche Verordnung erstmals wirklich mit dem richtigen Stil der Kirchenmusik auseinandersetzen: das „Motu proprio“ Pius X. „Inter pastoralis officii“ vom 22. November 1903, zuerst in italienischer Sprache veröffentlicht und in einer davon angefertigten lateinischen Übersetzung als verbindlich erklärt.⁴¹ Obwohl es gewisse Zugeständnisse an die Instrumentalmusik machte, waren es nun im Wesentlichen die Ideen der radikalen Reformer, die hier aufgegriffen wurden. Was einerseits ein Sieg der restaurativen Kräfte zu sein scheint, ist andererseits der Beginn einer neuen Entwicklung in der Kirchenmusik – und wieder spielt die orgelbegleitete Messe eine ganz besondere Rolle.

Im „Motu proprio“ ist bereits im Ansatz ein neues liturgisches Denken zu erkennen, das zu einer aktiven Teilnahme der Gläubigen am Gottesdienst führen wird. Für die Kirchenmusik sind freilich primär die Entwicklungen des vergangenen Jahrhunderts darin zusammengefasst. Auch manche Idee der nicht durchgegangenen „Zwischenversion“ des Caeremoniale Episcoporum findet sich hier wieder. Dennoch kam es nach Erscheinen dieses Dokuments auch in der Kirchenmusik zu einem Aufbruch, der einerseits den Volksgesang und den Gregorianischen Choral, andererseits aber auch die mehrstimmigen Kirchenkompositionen betraf.

Bereits in der Einleitung dieses Dokumentes wird darauf hingewiesen, wie leicht die Menschen, gerade in der Kirchenmusik, vom richtigen Weg abweichen, obwohl diese in verschiedensten Erlässen genau geregelt sei.⁴²

Abusum dicimus de rebus quæ ad cantum sacramque musicam spectant. Re	Wir meinen den üblen Zustand der Kirchenmusik. Es ist Tatsache, dass auf
---	---

⁴¹ Vgl. Adam Gottron, Kirchenmusik und Liturgie. Die kirchlichen Vorschriften für Gesang und Musik beim Gottesdienst (Kirchenmusikalische Reihe, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, H. 4), Regensburg 1937, S. 70.

⁴² Originaltext zitiert nach Andreas Weissenböck, Sacra Musica. Lexikon der katholischen Kirchenmusik, Klosterneuburg 1937, S. 133f., vgl. auch Gottron, Kirchenmusik und Liturgie, S. 70ff.

quidem vera, sive huius artis ipsa natura nutanti atque varia, sive iudicii ac morum per sæculorum cursum secuta immutatione, sive funesta illa vi, quam in artem sacram ars profana atque theatralis exercet, sive voluptate quam musica directo producit, neque faciliè debitis finibus potest contineri, sive denique præiudicatis opinionibus levi opera in rem sese ingerentibus, ac deinde vel in cordatis atque piis hominibus tenacius adhærentibus, voluntas in id usque contendit, ut a recta via commode aberret, quam sibi statuit consilium, unde ars ad cultus famulatum adhiberetur, et Ecclesiastici canones, Conciliorum generalium provincialiumque iussa, præcepta pluries edita a Sacris Congregationibus et a Summis Pontificibus, qui Nobis præcessere, satis aperte declararunt.

diesem Gebiet der menschliche Wille dazu neigt, leichterding's vom rechten Weg abzuweichen. Die Gründe dafür sind verschieden. Einmal das schwankende und veränderliche Wesen dieser Kunst selbst; sodann der Wechsel des Urteils und Geschmackes im Laufe der Jahrhunderte; der unheilvolle Einfluss, den die weltliche Kunst und die Bühnenkunst auf die Kirchenkunst ausübt; das Ergötzen, das die Musik unmittelbar hervorruft und das sich nur schwer in den gehörigen Schranken hält; schließlich die Vorurteile, die sich bei diesem Gegenstand leicht einschleichen und dann auch bei verständigen und frommen Menschen mit Zähigkeit sich einwurzeln. Und doch wurde die rechte Richtschnur in diesen Dingen von dem leitenden Gedanken gegeben, der die Kunst zum Dienste des Kultes heranzog. Diese Richtschnur wurde deutlich genug klargelegt durch kirchliche Gesetze, durch Erlässe der allgemeinen und der Provinzial-Konzilien sowie durch öftere Bestimmungen der heiligen Kongregationen und der vor Uns regierenden Päpste.

In diesem Zusammenhang werden auch die Kirchenmusikvereine als Retter der Kirchenmusik gelobt:⁴³

⁴³ Zit. nach Weissenbäck, *Sacra Musica*, S. 134.

Bono, nec eodem parvo, quod ultimis hisce decenniis et in ipsa nostra alma Urbe pluribusque patriæ Ecclesiis curatum est, valde quidem delectamur, eoque præsertim cui nonnullæ nationes prospexere, ubi clarissimi viri divini cultus studiosi, ac Sancta Sede approbante, et Episcopis moderantibus, in florentes cœtus quum convenissent, musicam sacram apud singulas fere Ecclesias sive Oratoria amplissimo honore retinuerunt.

Wohl ist Unser Herz von hoher Freude erfüllt über das Gute, das in den letzten Jahrhunderten auch in Unserer erhabenen Stadt Rom und in einer Anzahl von Kirchen Unseres Vaterlandes geschaffen worden ist; vornehmlich aber über das, was einige Völker mit Weisheit geschaffen haben, indem hervorragende Männer, vom Eifer für den Gottesdienst beseelt, mit Billigung des Apostolischen Stuhles und unter Leitung der Bischöfe sich zu blühenden Vereinen zusammengeslossen und die Kirchenmusik fast in allen Kirchen und Kapellen in würdigster Weise gerettet haben.

Zukunftsweisend aber ist besonders die Erwähnung der aktiven Teilnahme der Gläubigen. In den „Liturgischen Bewegungen“ wird genau dieser Gedanke weiter entwickelt werden. Die Musik muss in diesen Gläubigen die richtige Grundhaltung zu einer würdigen Teilnahme wecken, gleichzeitig auch Gott dazu bringen, dass er das seine dazu beiträgt und nicht durch die Musik

„dem Herrn die Geißel in die Hand drückt, mit der einst Unser göttlicher Erlöser die unwürdigen Tempelschänder verjagt hat“⁴⁴:

Cum enim vehementer Nobis cordi sit ut spiritus vere christianus in fidelibus omnibus undequaque reflorescat inviolatusque servetur, ante omnia sacrarum Aedium sandtitati dignitatique

Denn es ist Uns innerste Herzenssache, daß der wahrhaft christliche Geist überall in allen Gläubigen wieder aufblühe und unvermindert erhalten bleibe. Daher müssen Wir vor allem für die Heiligkeit

⁴⁴ Zit. nach ebenda, S. 135.

provideamus opertet, ubi scilicet congregantur ad eundem spiritum ex primo eoque necessario fonte hauriendum, hoc est ex actuosa cum sacrosanctis Mysteriis, publicis sollemnibusque Ecclesiae precibus communicatione. Atqui frustra sperabimus fore ut ad huiusmodi finem assequendum Die benedictio abunde in nos demittatur, si Die obsequium, potius quam cum odore suavitatis ascendat, contra in manus Domini flagella committat, unde alias divinus Redemptor indignos e templo violatores eiecit.

und Würde des Gotteshauses sorgen. Denn dort versammeln sich die Gläubigen, um diesen Geist aus der ersten und unentbehrlichen Quelle zu schöpfen, nämlich aus der aktiven Teilnahme an den hochheiligen Mysterien und dem öffentlichen feierlichen Gebet der Kirche. Vergeblich aber wäre Unsere Hoffnung, daß Gott zur Erreichung dieses Zieles seinen Segen reichlich über uns ergieße, wenn Unser Gottesdienst, anstatt mit lieblichem Wohlgeruch emporzusteigen, im Gegenteil dem Herrn die Geißel in die Hand drückte, mit der einst Unser göttlicher Erlöser die unwürdigen Tempelschänder verjagt hat.

In den „Principia generalia“ wird zum einen die Wichtigkeit des liturgischen Textes in der Kirchenmusik hervorgehoben. Die alte Forderung, dass alles Weltliche nicht nur von der Musik, sondern auch vom Vortrag ferngehalten werden muss, findet auch hier Platz. Hingegen wird den einzelnen Völkern eine gewisse Freiheit in der Gestaltung ihrer Musik zugestanden, wenn auch – um eine Einheit in der Kirchenmusik zu wahren – so,

„daß kein Angehöriger eines anderen Volkes beim Anhören derselben einen unangenehmen Eindruck empfände“⁴⁵.

Der zweite Abschnitt „*Musicae sacrae genera*“ befasst sich mit den unterschiedlichen Ausprägungsformen der Kirchenmusik. Besonders hervorgehoben wird die Rolle des Gregorianischen Gesangs – er ist der Gesang der römischen Kirche. Wie es schon die Cäcilianer forderten, ist der gregorianische Gesang der Maßstab für alle Kirchenmusik – je ähnlicher sie diesem sei, desto kirchlicher sei sie.⁴⁶ Von besonderer Bedeutung ist die Forderung, dass der Gregorianische Choral auch beim Volksgesang wieder eingeführt werden soll.⁴⁷ Der Versuch, sich wieder den liturgischen Formen der „Urkirche“ zu nähern, wird hier deutlich. Von den „Liturgischen Bewegungen“ wurde diese Forderung aufgegriffen, und in verschiedener Form im neu geschaffenen kirchenmusikalischen Repertoire

45

At simul universalis esto, ita quidem ut, concessa singulis nationibus facultate in sacris modis certas formas adhibendi, quæ peculiarem quodammodo notam suæ cuiusque musices constituent, hæ tamen eo ritu musicae sacrae naturæ generali subiiciantur, ut nemo ex exteris gentibus, eas accipiens, ingratis ferat.

Sie soll auch allgemein sein, d. h. die einzelnen Völker dürfen wohl in den kirchlichen Weisen gewisse Formen anwenden, die gleichsam die Eigentümlichkeit ihrer Musik bilden; diese Formen müssen aber dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik derart untergeordnet sein, daß kein Angehöriger eines anderen Volkes beim Anhören derselben einen unangenehmen Eindruck empfängt.

(Zit. nach ebenda, S. 136f.).

⁴⁶ U. a. heißt es: „Eo magis musicum opus Ecclesiae inserviens sacrum esse atque liturgicum, quo magis ratione sua, afflatu, sapore ad melos gregorianum accedat; contra eo minus Templo dignum esse, quo magis ab exemplo illo recedat.“ (zit. nach ebenda, S. 137).

47

Itaque vetus gregorianus cantus traditione perceptus late in Sacris restitendus est, quum omnes pro certo habeant, divinam rem nihil magnificentiae suæ amittere, licet unice cum hoc musico genere consocietur.

Nominatim autem gregorianus cantus in populi usum restituendus curetur, quo ad divinas laudes Mysteriorumque celebranda magis agentium partem antiquorum more, fideles conferant.

Der altüberlieferte Gregorianische Choral soll daher in reichem Ausmaß bei den gottesdienstlichen Funktionen wieder verwendet werden. Alle mögen davon überzeugt sein, daß der Gottesdienst nichts an Glanz verliert, auch wenn er nur von dieser Musikart begleitet ist.

Namentlich Sorge man dafür, daß der Gregorianische Gesang beim Volke wieder eingeführt werde, damit die Gläubigen an der Feier des Gotteslobes und der heiligen Geheimnisse wieder tätigeren Anteil nehmen, so wie es früher der Fall war.

(Zit. nach ebenda, S. 137f.).

umgesetzt. Die engste Verwandtschaft zum Gregorianischen Choral finde man in der klassischen Polyphonie, speziell der römischen Schule und Pierluigi Palestrina⁴⁸, aber auch späteren Werken in diesem Stil, der daher ebenso besonders gefördert werden solle.

Eigens erwähnt wird nun auch die moderne Kirchenmusik als von der Kirche gebilligt. Allerdings sei hier Vorsicht angebracht, damit nichts Weltliches in die Kirche damit eindringe.⁴⁹

Der dritte Abschnitt „De textu liturgico“ fordert eine korrekte Wiedergabe des lateinischen Textes – die Volkssprache wird explizit verboten – ohne Auslassungen und Abänderungen, immer noch wird erlaubt, dass die Orgel nach den alten Regelungen einige Verse des Textes übernimmt, allerdings muss der Chor diese rezitieren.

„De forma externa sacrae musicae operum“ fordert u. a. eine geschlossene musikalische Form für die Teile der Messe, was sich insbesondere gegen die in Italien übliche Praxis der zusammengesetzten Messgestaltung richtet.

Im fünften Abschnitt „De cantoribus“ werden die Gesänge in jene unterteilt, die den Priestern am Altar vorbehalten, und von der Orgel nicht begleitet werden dürfen, und jene der „Leviten“, an deren Stelle die Kirchensänger treten können, Gesänge, die den Charakter von Chormusik haben. Weniger erwünscht ist Sologesang, Frauen werden ausgeschlossen.

Im sechsten Abschnitt schließlich wird auf die Frage von Orgel- und Instrumentalmusik näher eingegangen. Hervorgestrichen wird wieder die Orgel als kirchliches Instrument. Mit Erlaubnis des Bischofs kann aber auch

⁴⁸ „Memoratas hactenus notas præter modum possidet, quoque classica, prouti vulgo dicitur, polyphnia, Romanæ Scholæ præsertim, cuius sæculo XVI Petrus-Aloisius Prænestinus exstitit perfectior; nec desiit postea exquisitæ excellentiæ tum liturgicæ tum musicae, opera proferre.“ (zit. nach ebenda, S. 139).

⁴⁹ „Ecclesia artium progressum indesinenter coluit, eique favit, ad religionis usum omnia admittens, quæ hominis mens bona pulchraque per sæculorum cursum invenit, salvis tamen liturgicis legibus. Recentissimum itaque musicae genus et ipsum probatur, quippe quod opera excellentiæ, sapientiæ, gravitatis plena exhibeat, sacris Cæremoniis non indigna. Quia vero recentioris musicae genus ad profanum usum præcipue ortum sit, in hoc maior erit collocanda cura, ne eiusmodi opera hodierno stylo accomodata quidquam profani afferant, neve theatralia argumenta redoleant, neu denique in ipsis formis externis ad exemplum profani cantus effingantur.“ (zit. nach ebenda, S. 138f.).

Instrumentalmusik – allerdings keine lärmenden Instrumente – zum Einsatz kommen⁵⁰:

- | | |
|--|---|
| 15. Quamvis musica Ecclesiae propria solummodo vocalis sit, licet tamen musicam organo moderari. Speciali ratione, debitis terminis, servatisque tutelis servandis, alia musica instrumenta adhiberi pote runt; numquam vero sine speciali venia Ordinarii, iuxta Caeremonialis Episcoporum praescripta. | 15. Die eigentliche Musik der Kirche ist zwar Vokalmusik, doch ist die Orgelbegleitung erlaubt. Aus besonderen Rücksichten können unter Einhaltung der gehörigen Grenzen und unter Beobachtung der gebotenen Vorsichtsmaßregeln auch andere Instrumente verwendet werden; doch immer nur mit besonderer Erlaubnis des Ordinarius, wie sie das Caeremoniale Episcoporum vorschreibt. |
| 16. Quum cantus primum semper locum obtinere debeat, organum aliaque musica instrumenta cantum adiuvent, numquam opprimant. | 16. Der Gesang muß stets die Vorherrschaft haben. Daher sollen die Orgel und die anderen Musikinstrumente den Gesang unterstützen, nicht aber unterdrücken. |
| 17. Non licet cantui instrumentis late praeludere, neque iisdem exodiorum moram facere. | 17. Es ist nicht gestattet, durch Instrumentalmusik dem Gesang lang zu präledieren oder die einzelnen Teile zu zerreißen. |
| 18. Organi sonus cantum socians, vel eidem praeludens, interludens, etc., non modo iuxta naturam huius instrumenti propriam perducatur, sed omnium qualitatatum, quibus musica vere sacra pollet, quamque superius memoravimus, particeps esto. | 18. Das Orgelspiel muß bei der Begleitung des Gesanges, den Präludien, Zwischenspielen usw., nicht nur die Natur dieses Instrumentes berücksichtigen, sondern auch alle die Eigenschaften wahrer Kirchenmusik an sich tragen, die wir oben erwähnt haben. |
| 19. In Templis, tum musici instrumenti, | 19. Verboten ist in der Kirche der |

⁵⁰ Zit. (lateinischer Text und Übersetzung) nach ebenda, S. 142f.

<p>cui vulgo pianoforte nomen inditum est, tum instrumentorum omnium maiorem vel minorem strepitum edentium, utpote tympanorum cuiusvis formæ et molis, crotalium, tintinnabulorum et similia, usus vetatur.</p>	<p>Gebrauch des sogenannten Pianoforte sowie aller Instrumente, die mehr oder weniger großen Lärm machen, wie die Trommeln aller Formen und Größen, Kastagnetten, Schellen u. dgl.</p>
--	--

Die Orgel gilt als Vorbild für alle Instrumentalmusik, wie der folgende Absatz es bestätigt:

<p>20. Severe prohibetur symphonicorum catervis (vulgo bandmusicali) in Templis psallere; tantum speciali aliqua ratione, ex venia Ordinarii, licebit admitti eorum manipulum delectum, numero circumscriptum, cantum, loco congruentem, qui spiritalibus instrumentis ludant, dummodo et musicum opus et collata ad tibias vox gravem stylum redoleant, eundemque comparem et omnino similem vocis organi propriæ.</p>	<p>20. Streng verboten ist das Spiel sogenannter Musikkorps in der Kirche. Nur aus besonderen Rücksichten und mit Erlaubnis des Ordinarius mag es gestattet sein, eine ausgewählte Gruppe von beschränkter Zahl zuzulassen, die den Gesang, der aber für den Ort passen muß, auf Blasinstrumenten begleiten. Doch muß auch in diesen Fällen die Komposition und die den Blasinstrumenten zugeteilte Stimme in ernstem, dem Orgelspiel verwandtem und ihm ganz ähnlichem Stil geschrieben sein.</p>
---	--

Der siebente Abschnitt „Liturgiæ musicæ amplitudo“ fordert die Abstimmung der Länge der Gesänge auf die Liturgie.

Der achte Abschnitt „Modi ad rem exsequendam præcipui“ befasst sich mit der Verbesserung der Ausbildung aller an der Kirchenmusik Beteiligten. Dazu wird das Einsetzen von Kommissionen zur Kontrolle der Kirchenmusik in den einzelnen Diözesen gefordert, wobei auch darauf geachtet werden sollte, dass die Kompositionen gut aufgeführt werden und den Kräften der Sänger entsprechen. In kirchlichen Ausbildungsstätten sollte besonderer Wert auf den Gregorianischen

Choral gelegt werden, ebenso sollen auch die Kleriker darin geschult werden. Angehende Theologen sollen auch über Kirchenmusik unterrichtet werden. Zur allgemeinen Förderung der Kirchenmusik sollen Singschulen eingerichtet werden, die „höheren Schulen der Kirchenmusik“ gefördert werden.

Abschließend (IX. „Conclusio“) werden alle für die Kirchenmusik verantwortlichen gebeten, die „weisen Reformen“ zu unterstützen.

Das „Motu proprio“ fasst die Gedanken, die die Reformer der Kirchenmusik des vergangenen Jahrhunderts so vehement vertraten, zusammen. Wie schon in vielen früheren Erklärungen der Ritenkongregation werden auch hier gewachsene Traditionen nicht einfach zerstört – so wird auch die Instrumentalmusik unter gewissen Bedingungen gestattet. Die Vorläufer für dieses wichtige Dokument sind nicht allein in Deutschland zu finden, insbesondere in Italien war das Interesse an kirchenmusikalischen Reformen in der zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts groß. Papst Leo XIII. erließ 1884 und 1894 zwei „Regolamenti per la Musica Sacra“, der Bischof von Mantua, Giuseppe Sarto, der später als Papst Pius X. diese für die ganze katholische Welt gedachte Bestimmung verfasste – berief u. a. 1888 eine Diözesansynode ein, die sich ausführlich mit der Problematik Kirchenmusik befasste. In seinem Umfeld findet man auch Angelo de Santi, einen strengen italienischen Cäcilianer.⁵¹

Obwohl im „Motu proprio“ hauptsächlich die alten restaurativen Ideen des vergangenen Jahrhunderts zum Tragen kommen, bringt es doch die Möglichkeit und letztendlich auch einen wichtigen Impuls für eine Neubelebung der Kirchenmusik. Die hier formulierte Rolle des Kirchenvolkes als aktiver Teilnehmer am Gottesdienst wird sich auch in einigen, bereits von der „Liturgischen Bewegung“ geprägten Orgelmessen widerspiegeln.

Einen entscheidenden Impuls erhält jetzt auch der Gregorianische Choral. 30 Jahre hatte das Druckprivileg der auf der „Editio Medicaea“ basierenden Regensburger Choralausgabe Geltung. Leo XIII., der diese 1878 noch bestätigt hatte, wandte sich schließlich der „Anti-Regensburgausgabe“ von Solesmes zu, und so wurde, als das

⁵¹ Vgl. Rudolf Pacik, Das Motu proprio „Tra le sollecitudini“ (1903) und seine Vorläufer in Italien, in: Singende Kirche, 50. Jg. (2003), S. 271ff.

Privileg ausgelaufen war, dieses nicht mehr verlängert. Nun war der Weg für neue Choralbücher, die „Editio Vaticana“ bereitet, und damit der französischen Choralforschung die Vormachtstellung zugestanden. Dass die Bevorzugung der französischen Choralforschung ein Schlag für den Deutschen Cäcilienverein und insbesondere für Franz Xaver Haberl⁵² war, muss nicht eigens erwähnt werden.

In Österreich wurde das „Motu proprio“ mit einer gewissen Skepsis empfangen. Unter den Anhängern des deutschen Cäcilianismus konnte man sich nicht von der „Medicaea“ lösen, andererseits bangte man hier erneut um die Orchestermessen und hatte Probleme mit einzelnen in der Praxis kaum durchführbaren Verordnungen, etwa auch dem Verbot des Frauengesanges.⁵³

1928, 25 Jahre nach Erscheinen des „Motu proprio“ von Pius X., entstand neuerlich eine Schrift zur Kirchenmusik, die Constitutio Apostolica „Divini cultus sanctitatem“ von Pius XI.⁵⁴ Im wesentlichen wiederholt oder verstärkt er die Forderungen Pius' X. Noch mehr als Pius X. hebt er die Forderung nach aktiver Teilnahme des Volkes an der Liturgie und Kirchenmusik, insbesondere am Choralgesang – bei jenem war es ja gleichsam nur in zwei „Nebensätzen“ erwähnt gewesen – hervor⁵⁵:

IX. Quo autem actuosius fideles divinum cultum participant, cantus gregorianus, in iis quæ ad populum spectant, in usum populi restituatur. Ac revera pernecessè est ut fideles, non tamquam extranei vel muti spectatores, sed penitus liturgiæ pulchritudine affecti, sic cæremoniis sacris intersint – tum etiam cum pompæ seu processiones, quas vocant, instructo cleri ac sodalitatum agmine, aguntur – ut vocem suam sacerdotis vel scholæ vocibus, ad præscriptas normas,

IX. Damit aber die Gläubigen aktiver am Gottesdienst teilnehmen, soll der Gregorianische Choral beim Volke wieder eingeführt werden, soweit er für das Volk in Betracht kommt. Es ist in der Tat durchaus notwendig, daß die Gläubigen nicht wie Fremde und stumme Zuschauer, sondern von der Schönheit der Liturgie ganz ergriffen, an den heiligen Zeremonien so teilnehmen, daß sie mit dem Priester und dem Sängerkhor nach den gegebenen Vorschriften im

⁵² 1840–1910.

⁵³ Vgl. Ernst Tittel, Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961, S. 314f.

⁵⁴ Veröffentlicht am 6. Februar 1929 (vgl. Gottron, Kirchenmusik und Liturgie, S. 82).

⁵⁵ Zit. nach Weissenböck, Sacra Musica, S. 156 (Vgl. auch Gottron, Kirchenmusik und Liturgie, S. 82ff.).

alternent; quod si auspicato contingat, iam non illud eveniet ut populus aut nequaquam, aut levi quodam demissoque murmure communibus precibus, liturgica vulgarive lingua propositis, vix respondeat.

Gesänge abwechseln. Das gilt auch, wenn bei feierlichen Umzügen, Prozessionen genannt, Klerus und fromme Vereine in geordnetem Zuge mitgehen. Wenn das gut gelingt, dann wird es nicht mehr vorkommen, dass das Volk entweder gar nicht, oder kaum mit einem leisen, unverständlichen Gemurmel auf die gemeinsamen Gebete antwortet, die in der liturgischen oder der Volkssprache vorgebetet werden.

Wenig hat sich hingegen an der Ablehnung der Instrumente in der Kirche geändert⁵⁶:

VII. Quoniam vero [?] didicimus tentari alicubi ut quoddam musicæ genus resumatur, sacrorum officiorum perfunctioni haud omnino congruens, præsertim ob immoderatiorem instrumentorum usum, Nos quidem hic profitemur cantum cum symphonia coniunctum nullo modo ab Ecclesia tamquam perfectiorem musicæ formam rebusque sacris aptiorem haberi; etenim magis quam instrumenta, vocem ipsam in sacris ædibus resonare decet: vocem nempe cleri, cantorum, populi. Neque est autem putandum incremento musicæ artis Ecclesiam obsistere, quod instrumento cuilibet humanam vocem

VII. Wir haben nun aber erfahren, daß mancherorts versucht wurde, eine gewisse Art von Musik wieder einzuführen, die zu den heiligen Funktionen nicht in allweg paßt, besonders wegen des maßlosen Gebrauches von Instrumenten. Daher sprechen Wir es hier feierlich aus, daß die Kirche den Gesang mit Orchesterbegleitung keineswegs als eine vollkommeneren und für den Gottesdienst geeigneteren Musikart betrachtet. Denn es geziemt sich, daß im Heiligtum mehr als die Instrumente die menschliche Stimme erschalle: die Stimme des Klerus, der Sänger und des Volkes. Doch darf man

⁵⁶ Zit. nach Weissenbäck, *Sacra Musica*, S. 155.

anteponat; siquidem nullum instrumentum, quamvis eximium atque perfectum, in exprimendis animi sensibus humanam vocem superare potest, tum maxime cum ipse animus ea utitur ut preces et laudes ad omnipotentem Deum extollat.

nicht glauben, die Kirche stehe, weil sie die menschliche Stimme jedem Instrument vorzieht, dem Fortschritt der Musik entgegen. Denn kein Instrument, so vortrefflich und vollkommen es auch sei, vermag die menschliche Stimme im Ausdruck seelischer Empfindungen zu übertreffen. Das gilt am allermeisten, wenn sich die Seele der Stimme bedient, um Gebete und Loblieder zum allmächtigen Gott emporzusenden.

In der Einleitung spricht er sich direkt gegen die in Österreich so geschätzte Kirchenmusik aus, wenn er schreibt⁵⁷:

vel denique alcubi, cum præsertim sæcularia sollemnia in memoriam celebrarentur musicorum illustrium, causam inde quæsitam esse quædam opera in templo exsequendi quæ, quamvis præclara, cum sacri loci et liturgiæ sanctitati non congruerent, in ecclesiis nequaquam erant adhibenda.

Endlich hat man manchenorts, besonders wenn Jahrhundertfeiern zum Gedächtnis berühmter Musiker begangen wurden, das zum Anlaß genommen, gewisse Werke in der Kirche aufzuführen, die, mögen sie auch noch so vortrefflich sein, doch zur Heiligkeit der geweihten Stätte und der Liturgie nicht paßten und daher unter keinen Umständen in den Gotteshäusern hätten aufgeführt werden dürfen.

Besonders hervorgehoben wird allerdings jetzt der Wert der Orgel. Im Orgelbau hatten bereits neue Tendenzen eingesetzt, die gewisse Entwicklungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts strikt ablehnten. So wurden hier erstmals offiziell

⁵⁷ Zit. nach ebenda, S. 150.

technische Neuerungen im Orgelbau aber auch explizit die Orgelspieler, die „den Überschwenglichkeiten der modernsten Musik zugetan sind“ verurteilt⁵⁸:

VIII. Est quidem Ecclesiæ proprium musicum instrumentum a maioribus traditum, organum, ut aiunt; quod, ob miram quandam granditatem maiestatemque, dignum habitum est ut cum liturgicis ritibus coniungeretur, sive cantum comitando, sive, silente choro, ad præscripta, harmonias suavissimas eliciendo. At vero in hoc etiam illa vitanda est sacri et profani permixtio, quæ causa cum fabrorum qui organa conficiunt, tum modulatorum quorundam qui novissimæ musicæ portentis indulgent, huc demum evaderet ut de ipso ad quem destinatur fine mirificum hoc instrumentum deflecteret. Equidem ad liturgiæ normas Nosmet ipsi optamus ut quæcumque ad organum spectant nova semper incrementa capiant; sed temperare Nobis non possumus quin conqueramur quod, uti olim aliis musicæ formis quas merito Ecclesia prohibuit, ita hodie novissimis sane formis tenetur ut in templum profani spiritus invehantur; quas quidem formas, si gliscere inciperent, facere non posset Ecclesia quin omnino damnaret. Personent in

VIII. Nun hat die Kirche aus alter Zeit ein eigenes Instrument übernommen: die Orgel. Sie wurde wegen ihrer geradezu wunderbaren Klangfülle und Erhabenheit für würdig erachtet, bei den liturgischen Handlungen mitzuwirken, sei es zur Begleitung des Gesanges, sei es, um beim Schweigen des Chores nach den gegebenen Vorschriften anmutige Klänge ertönen zu lassen. Aber auch hier ist die Vermischung von Heiligem und Profanem zu vermeiden. Eine solche müßte durch die Schuld sowohl der Orgelbauer als auch gewisser Orgelspieler, die den Überschwenglichkeiten der modernsten Musik zugetan sind, nur das eine bewirken, daß dieses herrliche Instrument seinem Zweck, zu dem es bestimmt ist, entfremdet würde. Auch Wir wünschen zwar, daß die Orgel, soweit es den Normen der Liturgie entspricht, in jeder Hinsicht stets Verbesserungen erfahre. Aber Wir können nicht umhin, Klage zu erheben. Wie einst durch andere Musikformen, welche die Kirche mit Recht verboten hat, so versucht man heute mit den modernsten Formen, dem

⁵⁸ Zit. nach ebenda, S. 155f.

templis ii tantum organi concentus qui
maiestatem loci referant ac rituum
sanctitudinem redoleant; hoc enim pacto
ars tum fabrorum in construendis
organis, tum musicorum in eisdem
adhibendis, revirescet ad liturgiæ sacræ
efficax adiumentum.

weltlichen Geist in die Kirche Eingang zu
verschaffen. Sollte es dazu kommen, daß
diese Formen weiter um sich greifen,
dann müßte sie die Kirche unbedingt
verurteilen. In den Kirchen soll die Orgel
nur solche Harmonien erklingen lassen,
welche die Majestät des Ortes zum
Ausdruck bringen und uns die Weihe der
heiligen Handlungen empfinden lassen.
Auf diese Weise wird die Kunst sowohl
der Orgelbauer als auch der Organisten
wieder zu einer wirksamen Stütze der
heiligen Liturgie werden.

Wichtig für die weitere Entwicklung der Kirchenmusik und der ganzen Liturgie
waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts allerdings nicht mehr so sehr die
Diskussionen über Instrumente in der Kirche oder welcher Stil genau in der Kirche
Anwendung finden dürfe, viel entscheidendere Veränderungen für den Gottesdienst
und mehr Anlass zur Diskussion brachten die Ideen, das Volk aktiv am Gottesdienst
zu beteiligen. Der Gregorianische Choral spielte auch hier eine bedeutende Rolle –
sei es in einer übersetzten und melodisch angepassten Weise, sei es im „Original“.
Daneben gab es unterschiedliche Versuche, die liturgischen Texte in der
Volkssprache auch dem Kirchenvolk als aktive Gemeinde zugänglich zu machen.
Neue Formen der Vertonung von Ordinarium und Proprium, immer angepasst an
die Möglichkeiten in der Liturgie, mussten nun gefunden und geschaffen werden.
Die allgemeine Anerkennung des volkssprachlichen Gesanges und eine Öffnung der
kirchenmusikalischen Beschränkungen brachte schließlich die Liturgiekonstitution
des II. Vatikanums von 1964, in der insbesondere der volkssprachliche Gottesdienst
volle Bestätigung erfuhr.

3 Die Orgelmesse im historischen Kontext

In diesem Abschnitt sollen die vielfältigen historischen und politischen Ursachen beschrieben werden, die zur Entstehung von einer so großen Anzahl an Orgelmessen beigetragen haben. Dabei sollen kulturgeschichtliche, kirchliche und politische Entwicklungen ebenso eine Rolle spielen, wie soziologische. Einzelne für diesen Sektor der Kirchenmusik besonders interessante Regionen im deutschsprachigen Raum werden herausgegriffen, um die unterschiedlichen theoretischen Ansätze und praktischen Gegebenheiten wie auch das Umfeld der Komponisten darzustellen. Zu manchen Teilgebieten der kirchlichen und kirchenmusikalischen Entwicklungen der betroffenen Zeit (besonders wo es sich um das Umfeld bedeutender Komponisten handelt, auch über den Cäcilianismus), gibt es schon einige Literatur. Hier sollen einerseits jene noch sehr stiefmütterlich behandelte Bereiche beleuchtet werden, die in Bezug auf die Entwicklungen der „Gebrauchs“-Kirchenmusik von Interesse sind, daneben ist allerdings auch einiges Tradierte neu zu hinterfragen, da – auch in Ermangelung genauerer Untersuchungen – gerade auf diesem Gebiet vieles in der Literatur unreflektiert weitergetragen wurde. In diesem Zusammenhang werden, wo es notwendig ist, auch gewisse allgemeine Tendenzen der Kirchenmusik zur Sprache kommen, um die Gegebenheiten, in die hinein die Orgelmessen komponiert wurden, zu verstehen. Diesen Hintergrund zu kennen ist insbesondere für das Verständnis und eine Bewertung der einzelnen oft ja sehr einfach gestalteten Kompositionen von Bedeutung, denn viele dieser Kompositionen sind nicht einfach aus Unkenntnis simpel gestaltet, sondern es spielten praktische Notwendigkeiten ebenso wie der Zeitgeist eine Rolle.

3.1 Die Zeit der Aufklärung

Der Stil der Kirchenmusik des ausgehenden Barock war von jenem an den großen und zahlreichen kleineren Adelssitzen geprägt. Hier wurden fest besoldete Musiker angestellt, die eine repräsentative Kirchenmusik im großen Stil schaffen konnten. Daneben waren besonders Stifte und Wallfahrtsorte Zentren für das kirchenmusikalische Schaffen. Die Stifte bildeten auch selbst Musiker heran, die früh in die kirchenmusikalische Praxis eingeführt wurden und oft später als „Klosterkomponisten“ mit einer soliden musikalischen Ausbildung ein hohes Niveau erreichten. Unzählige Messen, darunter viele gestiftete Votivmessen, machten auch für die Wochentage teilweise auch größer angelegte Kirchenmusik möglich bzw. notwendig, sodass eine relativ große Menge an verschiedensten Kirchenkompositionen benötigt wurde.

Im 18. Jahrhundert begann das vielschichtige, und so auch nicht leicht eindeutig definierbare Gedankengut der Aufklärung auf verschiedenen Ebenen Fuß zu fassen – mehr und mehr auch in der Kirche. Hier trat es in Erscheinung, indem der barocken Frömmigkeit eine vom Verstand geprägte Glaubenslehre entgegengesetzt wurde. Volksnähe und Verständlichkeit wurden gefordert, was zu einer bewussten Förderung einfacherer Formen, der Einbeziehung des Volkes mit Hilfe des Volksgesangs und der Förderung landessprachlicher Texte führte.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts waren es mehrere Reformschritte, die direkt in das musikalische Repertoire eingriffen und die u. a. zwangsweise den Volksgesang in Form des „Normalgesangs“ einführten, wobei spezielle moralisierende und lehrhafte volkssprachliche Lieder vorgeschrieben wurden. Der Gottesdienst und damit auch die Kirchenmusik sollte zur (nicht nur religiösen) Belehrung des Volkes genützt werden, damit musste die Musik die Kirchenbesucher ansprechen und für sie verständlich sein:

Man sollte den Choralgesang und die Kirchenmusik beym Gottesdienst nicht bloß als unmittelbares Beförderungsmittel der Andacht, sondern auch als allgemeines Bildungsmittel für Musik betrachten. Der gemeine

Mann bekommt meistens weiter keine musikalische Bildung (hier ist nur von Erweckung des Sinnes für Musik die Rede,) als die ihm in der Kirche zu Theil wird. In dieser Hinsicht ist uns vielleicht noch mehr zu thun übrig, als wir glauben. Popularität – eine der Fassungskraft der Zuhörer anpassende Musik – wird hier meistens vermisst. Wie oft werden nicht Kirchenmusiken aufgeführt, von denen gewiss ein grosser Theil der Zuhörer nichts versteht und bey denen er nichts fühlt. Vorzüglich möchte dies bey mehren ältern im strengen Style gearbeiteten Sachen der Fall seyn. – So spielt der Organist öfters blos um seine Kunst zu zeigen recht gelehrt, aber auch in Hinsicht auf seinen Zweck recht verkehrt. Der gemeine Mann hört seine gesuchten und verzierten Harmonieen, seine sich durchkreuzenden, unmelodischen Zwischenspiele etc. an, und dankt Gott, wenn er nur nicht aus der Melodie kommt. In dem Vorspiele bringt der Organist wohl eine künstliche Fuge an, welcher der Musiker von Profession nur mit grosser Aufmerksamkeit und Mühe folgen kann, dem grossen Haufen der Zuhörer nützt sie aber gewiss nichts.⁵⁹

Neben der Aufhebung zahlreicher Klöster waren es vor allem die Auflösung von Bruderschaften und verschiedene Einsparungsmaßnahmen, die in der Zeit der Aufklärung die Anzahl der angestellten Kirchenmusiker stark reduzierten. Daneben brachten die Einschränkung der Zahl der Gottesdienste und die Vorschriften zur Reduktion größerer kirchenmusikalischer Produktionen für die Kirchenmusik große Veränderungen. Die vorgeschriebene Beschränkung der Instrumentalmusik sparte einerseits Kosten, andererseits sollten dadurch aber auch die schlechten Aufführungen gerade in kleineren Kirchen ausgemerzt werden.

In der Zeit der Aufklärung sah man in der Kirche – in den Predigten aber auch in der Kirchenmusik – eine Möglichkeit, das Volk zu bilden. Man hatte erkannt, dass gerade in der Kirche ein Großteil der Menschen, die sonst oft wenige Möglichkeiten hatten Neues kennenzulernen, erreicht werden konnten. Die Musik in der Kirche wie auch die von der Kirche getragenen musikalischen Ausbildungsmöglichkeiten

⁵⁹ Friedrich Guthmann, Aphorismen über Orgelspiel, Choralgesang und Kirchenmusik, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 6. Jg. (1803–1804), Sp. 437.

waren ein entscheidender Faktor der musikalischen Bildung der Menschen aller Bevölkerungsschichten bis in die kleinste Landgemeinde, wie die bekannte Aussage Charles Burney aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert es belegt:

das Land ist hier wirklich sehr musikalisch. Ich hörte hier oft die Soldaten vor der Wache und auf dem Posten, auch andere gemeine Leute vielstimmig singen. Einigermaßen erklärt die Musikschule im Jesuitencollegio, in jeder römisch-katholischen Stadt, diese Fähigkeit, allein es können auch andere Ursachen angeführt werden und unter diesen sollte auch der gedacht werden, daß kaum eine Kirche oder Kloster in Wien sein wird, worin nicht täglich des Morgens eine musikalische Messe gehört wird; das heißt, worin ein großer Teil des Amtes in verschiedenen Stimmen gesetzt ist, von Sängern gesungen und außer der Orgel wenigstens von drei oder vier Violinen, Bratsche und Baß begleitet wird; und weil hier die Kirchen täglich sehr voll sind, so muß diese Musik, wenn sie auch gleich nicht die schönste ist, gewissermaßen das Ohr der Einwohner bilden. Physische Ursachen wirken in Ansehung der Musik nur wenig, wie ich glaube. Die Natur verteilt Gaben unter alle Bewohner von Europa so ziemlich gleich; allein moralische Ursachen sind in ihren Wirkungen oft sehr mächtig und es scheint, als ob die Nationalmusik eines Landes gut oder schlecht sei, nach dem Verhältnis, wie sein Gottesdienst beschaffen ist. Daraus mag sich der Geschmack des gemeinen Volkes in Italien erklären lassen, woselbst freilich die Sprache musikalischer ist, als in irgendeinem anderen Lande in Europa, welches auch wirklich auf die italienische Vokalmusik Einfluß hat. Aber die vortrefflichen Musiken, die der gemeine Mann täglich in der Kirche umsonst anhören kann, tragen mehr dazu bei, den Nationalgeschmack an guter Musik zu verfeinern und zu bestimmen, als irgend etwas anders, worauf ich mich bis jetzt besinnen könnte.⁶⁰

⁶⁰ Charles Burney, Dr. Charles Burney's musikalische Reise durch das alte Österreich (1772), hrsg. v. Bernhard Paumgartner, Wien 1948, S. 25f.

Gleichzeitig war man sich dessen bewusst, dass man das kirchenmusikalische Repertoire – zumindest wenn man eine einigermaßen gute Qualität der Aufführung erreichen möchte – den unterschiedlichen Fähigkeiten und Möglichkeiten der Ausführenden aber auch entsprechend dem Verständnis der zuhörenden Bevölkerung gestalten muss.

Die Verordnungen Josephs II. brachten gravierende Veränderungen für das kirchliche Leben, das fixer Bestandteil des Alltags und der Tradition eines großen Teils der Bevölkerung war und ebenso war auch die Kirchenmusik mit starken Veränderungen und Beschränkungen konfrontiert. Die dahinter stehende Überzeugung war oft allerdings eher eine Sache von Teilen der höheren Gesellschaftsschichten und der Intellektuellen geblieben, für einen Großteil der Bevölkerung wurden die Neuerungen als von oben aufgesetzte Zwangsmaßnahmen angesehen, die religiöse Bedürfnisse und Tradition nur unterdrücken, nicht aber auslöschen konnten. In der Einführung der Lieder in Volkssprache wurde von vielen zudem auch das Eindringen eines typisch protestantischen Elementes in den katholischen Gottesdienst gesehen. An einzelnen Orten – besonders in Bayern – gingen radikale Reformer dennoch so weit, dass die nicht mehr erwünschten Musikalien (aus aufgehobenen Klöstern) zur Verbrennung abgeliefert werden sollten⁶¹. Dieses so radikale Vorgehen hatte im folgenden Jahrhundert gerade hier weitere Reaktionen zur Folge. Veränderungen brachten die Reformen auch durch die Neustrukturierung der Pfarren und Bistümer – die neuerrichteten Bischofssitze wurden zu neuen kirchlichen Zentren, die im folgenden Jahrhundert auch kirchenmusikalischen Einfluss gewinnen sollten.

Die offiziell propagierte Alternative zu der Figuralmesse war die (zwangsweise) Einführung des Volksgesangs mit vorgegebenen Liedern, insbesondere natürlich solche mit beherrschendem Inhalt. Denn es ist

ausgemacht, daß eine Messe, bey der anpassende Lieder gesungen werden, die Aufmerksamkeit des Volkes auf den Gottesdienst, auf den

⁶¹ Vgl. Friedrich W. Riedel, Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiesmann, Kassel, Basel, London 1984, S. 238.

Unterricht und die Erbauung desselben ungemein mehr befördere als das prächtigste Hochamt, wobey die Musik die Aufmerksamkeit der meisten beynahe ganz an sich reißt.⁶²

Neben dem Volksgesang war eine weitere Form der Messe für die Bildung des Volkes geeignet, nämlich die (orgelbegleitete) deutsche Singmesse. Diese Form der einfachen, aus inhaltlich zu den Teilen der Messe passenden, liedmäßigen Sätzen zusammengesetzten Messe wurde zu einer bedeutenden Alternative.

Bei den Hochämtern in Stadtpfarrkirchen war weiterhin instrumentalbegleitete Kirchenmusik vorgesehen – freilich mit der Einschränkung der Finanzierbarkeit. Waren nicht genug Mittel vorhanden, wurde die Musik auf ein kleines, orgelbegleitetes Gesangsensemble reduziert, wie es auch eine Eingabe der Pfarre Gumpendorf von 1783 belegt:

Nach dem Auftrage, was jedem der dermaligen Andachtspflege bezahlt werden wolle, ist in der Faßion die Erinnerung gemacht worden, daß so lange oberwähnte Tonkünstler freywillig und ohnentgeltlich die Musick abhalten wollen, man auch nach der dermaligen Andachtspflege nichts bezahlen wolle, widrigens der Gottesdienst mit 4 Stimmen und der Orgel abgehalten würde.⁶³

Orgelmessen hatten ihren Platz überall dort, wo eine entsprechende Ausführung der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik nicht erwünscht bzw. auch nicht möglich war, besonders auch an Wochentagen, wo in den Stadtkirchen,

wo ein ordentlicher Chor ist, [...] täglich eine Choralmesse mit oder ohne Orgel nach Beschaffenheit der Zeit, doch ohne Instrumentalmusique gehalten werden⁶⁴

darf.

⁶² Geistliche Filialkommission, zit. nach Hans Hollerweger, Kaiser Joseph II. ein Förderer der Kirchenmusik?, in: Singende Kirche, 23. Jg. (1975/76), S. 156.

⁶³ Otto Biba, Die Wiener Kirchenmusik um 1783 (Jahrbuch für österr. Kulturgeschichte I/2, Separatum), Eisenstadt 1971, S. 35.

⁶⁴ Nach der „Ordnung des Gottesdienstes auf dem Lande für Niederösterreich“, in: Hollerweger, Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich, Beilage.

Vor der Gottesdienstreform war es sicherlich leichter gewesen, sich in mehreren Kirchen auch an Wochentagen Instrumente zu leisten.

Im ländlichen Raum lag die Kirchenmusik zumindest seit der Einführung der allgemeinen Schulpflicht fest in den Händen der Lehrer. Bei der Ausbildung der Lehrer war immer das Bewusstsein für die Bedeutung der ideologischen Prägung – was dann auch Einfluss auf die Kirchenmusik hatte – gegeben. Gerade für die ländlichen Gebiete wurden nun die deutschen Singmessen (ausgeführt von einer Sängergruppe oder als Volksgesang) bedeutend und fanden große Verbreitung.

Durch die verschiedenen Einschränkungen gewann also die (nicht neue) Form der orgelbegleiteten Kirchenmusik (bzw. auch Kompositionen für Chor mit Generalbassbegleitung) an Bedeutung. Dass es sich hier nicht um repräsentative große Kompositionen, vielmehr um kleine Werke handelt, die demzufolge auch nicht etwa als Auftragswerke für „große“ Komponisten entstanden sind, liegt auf der Hand.

Mit dem Versuch, die neuen Ideen unter die Leute zu bringen, wurde auch immer wieder Kritik an der barock pompösen Kirchenmusik geäußert, die – wie es manche nun empfanden – mehr laut als schön war, in der lärmende Instrumente den Gesang übertönten. Das belegt auch ein in den Blättern für Kirchenmusik der Neuen Wiener Musik-Zeitung abgedruckter Bericht „aus vergangener Zeit“, der in anschaulicher Weise das Missverhältnis zwischen Sängern und Instrumenten schildert:

Eine Kirchenmusik aus alter Zeit wird, wie in der „Urania“ zu lesen ist, folgendermassen geschildert: „Zwei schwächige Geiglein wagten es, um die Wette zu musiciren mit 4 stets vollquellenden, natürlich einstimmenden Waldhörnern, die sich nach Aussage Munding's geradezu aufwickelten, wenn die ihre Backen mit heroischer Gewalt aufblasenden Hornisten fürchteten, vom Geschmetter von 6 gellenden Trompeten, von dröhnenden Posaunenstößen, von grunzenden Fagotten, süssen Flöten und spröden Clarinetten übertönt zu werden. Dazwischen mischte sich das selten hörbare Gekreisch von zwei Sopranprimadonnen, das Gemecker eines Tenors, der die Rolle eines Altisten – eine Octave tiefer – übernommen hatte und eine hie und da solo erschallende Bassstimme.

So ging das Kyrie zu Ende. Im Lobgesang der himmlischen Heerscharen aber sollte das Menschenmöglichste geleistet werden. Schlimmer ging es da den lieben Geigern, die zwar furiose hin- und hersägten, ohne aber sich je einmal zu hören. Nicht besser ging es den tiefenden Clarinetten, die nur vernehmbar wurden, wenn der eine oder andere einige Tacte zu spät daran war. Auch den Sängern und dem Fagottist, der sein Instrument auf dem Gang zur Kirche als Spazierstock benützte, gelang es nicht, zum Worte zu kommen, denn beim Gloria wurden die rumorenden Koblode, die kleine und grosse Trommel, losgelassen. Sogar das Glockenspiel musste das Lob Gottes verkünden helfen. Dazu bearbeitete der Windinspector mit seinen Stiefelabsätzen die nahe Bretterwand, um auch sein Scherflein beizutragen. So wurde gearbeitet mit einem Eifer, als gelte es die Mauern Jerichos zum zweitenmal zu Falle zu bringen.⁶⁵

Im 19. Jahrhundert wird eine starke Bewegung gegen diese, wie man nun meinte, wenig in die Tiefe gehende, nur auf äußere Wirkung abzielende Kirchenmusik und besonders auch gegen die dominante Stellung der Instrumente in der Kirche laut werden. Auch die schlechte Ausführung von Kirchenmusiken wird sich zu einem zentralen Thema entwickeln. Die Ideen, die dahinter stehen, sind im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert noch andere als im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts, die Kritikpunkte jedoch teilweise ähnliche. So werden die aufwendigen kirchlichen Aufführungen in der Aufklärung in erster Linie als Verschwendung angesehen und die Zweckmäßigkeit des Aufwandes in Frage gestellt, denn der

musikalische Pomp kostet viel und nutzt der Andacht nicht nur allein nichts, er schadet sogar.⁶⁶

Von dieser Form der traditionellen Kirchenmusik solle man sich abwenden, da die Instrumentalmusik

⁶⁵ Blätter für Kirchenmusik. Organ des „Kirchenmusik-Vereines Votiv-Kirche“ (Beilage zur Neuen Wiener Musik-Zeitung), 1. Jg. (10. Februar 1890), S. 52.

⁶⁶ Niederösterreichische Geistliche Filialkommission, zit. nach Hollerweger, Kaiser Joseph II. ein Förderer der Kirchenmusik?, S. 156.

ohnehin meistens übel bestellt ist und das allgemeine Gebet, verbunden mit der Stimme des Volks, immer das auferbaulichste und dringendste bleiben wird.⁶⁷

Auch Charles Burney, der immer wieder die Fähigkeit zum mehrstimmigen Singen in Österreich in der Kirche wie auf der Straße bewundert, kritisiert 1772 mehrfach die schlechte Qualität der kirchlichen Aufführungen wie auch den Brauch, wenn es besonders feierlich sein sollte, besonderen „Krach“ zu machen:

Die Musik war von Reutter, einem alten deutschen Komponisten, ohne Geschmack oder Erfindung. Das Chor war stark besetzt, und alles, was man bezeichnendes von der Musik sagen kann, ist, sie machte viel Geräusch und sagte dabei sehr wenig. Ich hoffte, es sollte auf dieses trockene, sinnlose Zeug etwas Besseres folgen; allein was hernach kam, war ebenso unbedeutend. Das Ganze ward mit einer dreifachen Salve der Stadtartillerie beschlossen und die militärischen Instrumente wurden jetzt beinahe ebenso laut, als es die musikalischen vorher gewesen waren.⁶⁸

Tusche und lärmende Instrumentalmusik an besonders wichtigen Stellen der Messe waren in vielen Kirchen eine Tradition, die sich bis weit ins 19. Jahrhundert halten konnte.

Die Diskussionen über den rechten Kirchenstil, die im 19. Jahrhundert große Wellen schlagen werden, scheinen bei Burney beinahe schon vorgezeichnet, wenn er schreibt:

Ich nenne nicht jedes Oratorium, Messe oder Motett Kirchenmusik, weil eben die Töne mit anderen Worten darunter ebenso gut und zuweilen noch besser für das Theater sich schicken würden. Unter dem, was man mit Recht Kirchenmusik nennt, verstehe ich diese ernsthaften, wissenschaftlichen Kompositionen, welche bloß für Singstimme gesetzt sind, deren Vortrefflichkeit mehr in guter Harmonie, in gelehrter

⁶⁷ Geistliche Hofkommission, zit. nach: ebenda, S.156.

⁶⁸ Burney, Dr. Charles Burney's musikalische Reise durch das alte Österreich (1772), S. 98.

Modulation und in Fugen über sinnreiche und nicht üppige Subjekte besteht, als in leichten tändelnden Arien mit schwärmender Begleitung.⁶⁹

Es handelt sich allerdings bei ihm sicherlich noch um die traditionelle Teilung in kirchlichen kontrapunktischen und den mit einer dominierenden Hauptstimme arbeitenden weltlichen Stil, wie man auch aus der Liste der Komponisten, die er zu den vortrefflichen Kirchenkomponisten in diesem Stils rechnet, ersieht. Es sind dies Palestrina, Tallis, Bird, Allegri, Benevoli, Colonna, Caldara, Marcello, Lotti, Perti und Fux, aber auch Alessandro Scarlatti, Händel, Pergolesi und Jomelli.

Dass eine gute Kirchenmusik anziehend auf die Menschen wirkt und in der Zeit der Aufklärung gerade diese ansprechen sollte, war die eine Seite. Dass sie aber auch vom eigentlichen Messgeschehen ablenkte und der Messbesuch eher einem Konzertbesuch gleichkam, die andere. So fordert Joseph Richter 1784 – ganz im Sinne von Josephinismus und Aufklärung – eine Reform der Kirchenmusik:

Ueberhaupt verträgt sich eine lärmende Musik nicht mit dem einfachen Gottesdienst der christlichen Gemeinde. Lärmende Musik zerstreut, und ein zerstreuter Geist kann sich nicht in Andacht zu seinem Schöpfer hinaufschwingen. Freylich findet man es bequemer einer schönen Musik zuzuhören, als die eigne Kehlen anzustrengen; allein man vergißt über die schöne Musik gar oft das nothwendige Gebeth. Wir dürfen mit Recht hoffen, daß unser Gottesdienst, der sich immer mehr und mehr seiner ernsten Einfalt und Auferbaulichkeit nähert, auch in Ansehung der Kirchenmusik eine wohlthätige Reforme leiden werde. Man wird gewiß die kriegerischen Trompeten und Pauken dem Feld wieder zurückgeben – die Jagdhörner in den Wald verweisen, die Baßgeigen, Flöten, und andere Instrumente auf Tanzsäle verbannen, und von allen zur Begleitung des auferbäulichen Kirchengesanges bloß die ernste feyerliche Orgel beybehalten.⁷⁰

⁶⁹ Ebenda, S. 83.

⁷⁰ [Joseph Richter], Bildgalerie katholischer Mißbräuche. Von Obermayr. Frankfurt-Leipzig 1784. Nachdruck München 1913 (Satirische Bibliothek 1, S. 32f. (Zit. nach Otto

Die Ideen der Aufklärung hatten, wie man deutlich erkennen kann, eine starke Auswirkung auch auf die Orgelmessen: In der Kirchenmusik wurde eine gewisse Klarheit und Verständlichkeit gefordert, die der pompöse instrumentalbegleitete Stil nur teilweise erfüllen konnte. Hier konnten einfache deutsche Singmessen mit belehrenden Texten als Alternative entgegengestellt werden. Auch die verordneten Einsparungsmaßnahmen brachten Einschränkungen für die Orchestermessen, was wiederum Platz für orgelbegleitete Kompositionen machte. Dass bei vielen Messen mit Orgelbegleitung (bzw. mit Generalbassbegleitung) je nach Gegebenheit durchaus ein zusätzliches Mitwirken von Instrumenten möglich war, beweist das Aufführungsmaterial. Darin findet man mehrfach auch ergänzte Stimmen für Violinen und auch für Posaunen.⁷¹

Als traditionell wichtiger Platz für Orgelmessen ist in dieser Zeit auch die Fastenzeit zu nennen. Hier griff man gerne auf „strenge“ Formen zurück, sei es Kontrapunktik oder auch Material aus der Gregorianik, und verzichtete auf eine instrumentale Begleitung, bisweilen sogar auf die stützende Orgel.

Biba, Der Cäcilianismus, in: Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposium (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988, S. 124.

⁷¹ Vgl. Otto Biba, Die Wiener Kirchenmusik um 1783, Eisenstadt 1971, S. 70.

3.2 19. Jahrhundert

Wie schon angedeutet, ist das Erscheinungsbild der Orgelmessen ein vielfältiges. Gerade die Orgelmessen spiegeln, vielleicht noch stärker als die (auch erst in Bruchstücken untersuchten) Orchestermessen, die vielfältigen Strömungen der Zeit wider. Sie nehmen musikalische Entwicklungen des 19. Jahrhunderts in sich auf oder widersetzen sich diesen bewusst, brechen mit der fortlaufenden Tradition und suchen Alternativen. Wie man schon im ausgehenden 18. Jahrhundert erkennen konnte, haben genauso politische Entwicklungen direkt oder indirekt Einfluss wie die unterschiedlichsten kulturellen Strömungen.

3.2.1 Allgemeine Entwicklungen

Von dem in Folge der napoleonischen Kriege entstandenen Finanzkrach blieb auch die Kirchenmusik nicht verschont. Am Beginn des 19. Jahrhunderts steht 1803 der Reichsdeputationshauptschluss. Die Folge war eine Mediatisierung der geistlichen Besitztümer wie auch derer des niedrigen Adels. Die Auswirkungen waren auch für die Kirchenmusiker gravierend. Nur in großen Zentren wie Wien und München gab es weiterhin Hofkirchen, an denen Kirchenmusik gepflegt wurde. Damit kam es, nach den Einschnitten durch die Reformen der Aufklärung, zu weiteren grundlegenden strukturellen Veränderungen.

Antiklerikale Regierungen insbesondere in Frankreich und Italien brachten enorme finanzielle Probleme, die größere kirchenmusikalische Produktionen beinahe unmöglich machten. Besser ging es in diesem Zusammenhang dem deutschsprachigen Raum, wo in größeren Orten unzählige Kirchenmusikvereine

bestrebt waren, die finanzielle Not auszugleichen, während in Landkirchen teilweise kostenlose Musiker zur Verfügung standen.⁷²

Trotz aller Probleme konnte sich die musikalische Tradition des 18. Jahrhunderts in vieler Hinsicht bis weit in das 19. Jahrhundert halten. So steht die Kirchenmusik der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts dieser nahe. Ein enormes Interesse an den Kompositionen von Michael und Joseph Haydn wie auch von Mozart setzte ein.

Es gab jedoch auch grundlegende Veränderungen. So schufen in den vorangegangenen Jahrhunderten die Komponisten kirchenmusikalische Werke, wenn es ihre Anstellung oder spezielle Aufträge erforderten. Die Entwicklungen im 19. Jahrhundert drängten diese Auslöser nach und nach zurück – wenn „große“ Komponisten religiöse Musik schufen, dann oft aus freiem Antrieb, so wandten sich einige im fortgeschrittenen Alter aus persönlichen Gründen der Messkomposition zu. Gerade in den ersten Jahrzehnten entstanden groß angelegte und bedeutende Kompositionen etwa von Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Luigi Cherubini oder Carl Maria von Weber, daneben finden sich unzählige Komponisten unterschiedlichster Begabung und Ranges, die sich in ihren Arbeiten an den Werken der großen Vorbilder orientierten.

Eine Vielzahl von Komponisten – meist selbst kirchenmusikalisch aktiv – machte sich in diesem Jahrhundert die kirchenmusikalische Komposition zum primären Aufgabengebiet. Sie konnten nicht mit erstklassigen Musikern rechnen, sondern mussten sich oft auf einfachere Verhältnisse einstellen. Dabei stehen viele von ihnen unter dem Einfluss der bzw. in Wechselwirkung mit verschiedenen, die Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts prägenden Reformversuche. Die Frage der Verbesserung der Kirchenmusik – einerseits durch eine bessere Ausbildung der Musiker, andererseits durch die Wahl der liturgisch angemessenen Werke ist sicherlich kein Phänomen nur des 19. Jahrhunderts und beschränkt sich auch nicht auf den katholischen Raum: auch in den vorangegangenen Jahrhunderten und besonders dann im 20. Jahrhundert führten eine intensive Auseinandersetzung mit der Rolle der Musik in der Kirche zu teilweise tiefgreifende Veränderungen. Neu ist

⁷² Vgl. Leopold Kantner, Tendenzen der Kirchenmusik in Italien und Deutschland seit 1850, in: Matthias Brzoska und Michael Heinemann (Hg.), Die Musik der Moderne (Die Geschichte der Musik, Bd. 3), Laaber 2004, S. 123.

im 19. Jahrhundert, mit wie viel Energie versucht wurde, die Ideen zu verbreiten – Zeugnis davon geben heute noch die unzähligen vielfach geradezu kämpferisch angelegten Publikationen, mit deren Hilfe die Veränderungen durchgesetzt werden sollten.

3.2.2 Gedankengut

3.2.2.1 Aufklärung contra Romantik

Die Liturgie und damit auch die Kirchenmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts war entscheidend von dem Gedankengut der Aufklärung geprägt: die liturgischen Feiern, Predigten, die Messkompositionen wie auch der Volksgesang waren primär anthropozentrisch ausgerichtet – sie sollten auf die Menschen belehrend wirken und das moralische Verhalten positiv beeinflussen. Das Übernatürliche, Mystische und Irrationale wurde abgelehnt, die Vernunft als Schlüssel zu den letzten Geheimnissen angesehen. Man versuchte sich vom barocken Überschwang zu befreien, durch Vereinfachung wollte man verstandesmäßig erfassbare Klarheit im Glauben erreichen.

Mit dem Aufkeimen der – zuerst eher in protestantischen Kreisen sich entwickelnden – romantischen Bewegung kamen im beginnenden 19. Jahrhundert auch in der Religion andere Denksätze zum Zug. Die rationalistische Denkweise wurde als unzulänglich angesehen, man betonte wieder das Basieren des Glaubens auf der Offenbarung und kehrte zu einer theozentrisch ausgerichteten Religiosität zurück. Der Zeit entsprechend suchte man in der katholischen Kirche Glaubensgrundlagen auch im Irrationalen und Mystischen und im organisch Gewachsenen – als dem entgegen stehend wurde vielfach das Gedankengut der Reformation, des Rationalismus und der Aufklärung und die in der Theologie damit in Verbindung stehenden historisch exegetischen Wissenschaften angesehen.

Der Musik in der Kirche wurde nun ein zweifacher Zweck zugesprochen, zum einen immer noch das Hinführen der Gläubigen zur Andacht, bedeutender wurde aber

jetzt die Aufgabe, als Teil der Liturgie der unmittelbaren Gottesverehrung zu dienen – und eine Musik für Gott musste sich von der für die Menschen deutlich abheben. Wie die liturgischen Handlungen – sowohl die Texte als auch die Gesten – exakt vorgeschrieben waren, so versuchten insbesondere einige Theologen auch für die Kirchenmusik ähnlich strenge Regelungen zu finden oder zu schaffen. Subjektives, Sinnliches und damit (sündenbehaftet) Menschliches und Weltliches sollte weichen – und als das sah man insbesondere die Instrumentalmusik an – Objektives und Abgehobenes von den Lastern der Welt sollte an dessen Stelle treten. Das war, wie man meinte, die polyphone Musik vergangener Zeiten und der objektive Klang der Orgel.

Wenn sich auch gewisse Errungenschaften der Zeit der Aufklärung auch im 19. Jahrhundert hielten und weiterentwickelten, so wurden grundlegende Ideen doch immer mehr abgelehnt. In der Zeit der Aufklärung wurden auch durch Einflussnahme auf die Ausbildung die Priester diese bewusst von diesem Gedankengut geprägt. Es war wohl auch eine Abneigung und ein Unverständnis der nächsten, Neues suchenden Generation gegenüber der in der Zeit der Aufklärung ausgebildeten „alten“ Geistlichen, die den Veränderungswillen verstärkte. So schreibt ein Kaplan 1868:

Uebrigens betrachte ich die ganze kirchenmusikalische Angelegenheit als eine Frage der Restitution, welche Erben zu leisten haben. Wenn demnach der frühere, (josephinische) Klerus die wahre Kirchenmusik untergehen liess, so sind wir, die wir in ihr Erbe eingetreten sind, verpflichtet, den Schaden gut zu machen, den unsere Vorgänger der kirchlichen Kunst zufügten, oder doch zufügen liessen.⁷³

Die liberalen Tendenzen im 19. Jahrhundert brachten für die Kirche und deren Musik viele Probleme. Die Zeit der Aufklärung sah man nun als den Beginn dieser kirchenfeindlichen Strömungen an, und daraus resultiert auch ein weiteres Argument gegen den musikalischen Stil des ausgehenden 18. Jahrhunderts in der Kirche, dass nämlich jener diesem Geist entspreche:

⁷³ Leiden und Freuden eines Kirchenmusikers, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1869), S. 76.

Man bemüht sich neuerdings, in Österreich den Geist des Josefinismus immer mehr zu bekämpfen. Möge man diesen Kampf auch auf die herrschende Kirchenmusik ausdehnen, welche teils direkt aus der Periode des Josefinismus stammt, teils indirekt von ihm beeinflusst ist und auf demselben giftigen Sumpfboden der Gleichgiltigkeit oder gar der offenen Auflehnung gegen die kirchliche Autorität gewachsen ist! Also fort mit dem Josefinismus auch aus der Kirchenmusik!⁷⁴

Mit dem Abwenden von den Ideen der Aufklärung musste auch in der Kirchenmusik das Grundproblem der Wertigkeit bzw. Eigenständigkeit der Musik in der Liturgie diskutiert werden. Die immer größer angelegten Instrumentalmessen und die solistischen Einlagen mit der Zurschaustellung der auftretenden Solisten und deren auch eigens in Zeitungen angekündigten speziellen künstlerisch-virtuosen Auftritte (etwa zum Offertorium) lenkten vom eigentlich zentralen Geschehen der liturgischen Handlungen ab, sie „unterhielten“ die Kirchenbesucher anstatt, theozentrisch ausgerichtet, Gott zu dienen. Als Reaktion darauf wurde der autonome Kunstanspruch der Musik in der Kirche gänzlich abgelehnt. Radikale Veränderungen und ein neues musikalisches Konzept waren notwendig, um derartige – in der Bevölkerung ja durchaus beliebte – Kirchenmusiken zu verhindern. So suchte man eine gleichsam objektive Musikform, die, unabhängig von weltlichen Entwicklungen und Modernisierungen der außerkirchlichen Musik, als Ideal dastehen konnte. Die Kirchenmusik sollte der Liturgie dienen. In diesem Zusammenhang wurde besonders viel Wert auf die korrekte Auswahl der Stücke mit unverfälschter Textwiedergabe und auch der Textverständlichkeit (beziehungsweise einer die Textverständlichkeit ermöglichenden Kompositionsweise und einer deutlichen Aussprache des lateinischen Textes) gelegt, aber auch eine Einschränkung der zeitlichen Ausdehnung der Musikstücke wurde, wie auch schon in der Zeit der Aufklärung, verlangt. Die objektiven Musikformen suchte man in der Vergangenheit, im Gregorianischen Choral wie in der Musik Palestrinas. Aber auch hier ist, wie schon in der Zeit der Aufklärung, zu beobachten, dass die Denkansätze und die

⁷⁴ Paul Krutschek, Besprechungen und Kritiken: Der Messentypus von Haydn bis Schubert. Glossen zu Dr. Alfred Schnerich's Artikeln, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 8. Jg. (1893), S. 119.

daraus resultierenden kirchenmusikalischen Entwicklungen, die Reduktion der instrumentalen Kirchenmusik genauso wie die Förderung des Gregorianischen Chorals und der Vokalpolyphonie, vielfach nicht auf das Verständnis der Kirchenbesucher trafen. Allerdings war es ja nun das Ziel, eher ein der Verehrung Gottes dienendes Idealbild der Musik zu schaffen, dabei musste akzeptiert werden, am Verständnis der zuhörenden Menschen nötigenfalls vorbeizugehen bzw. die Kirchenbesucher erst entsprechend prägen zu müssen. Wenn auch mit anderem geistigen Hintergrund versuchte man auch jetzt wieder, das Volk mit Hilfe der Kirchenmusik zu bilden, nun auch durch eine systematische musikalische Schulung: unzählige leicht ausführbare, einfache Messen – viele als Einstieg in den polyphonen Gesang gedacht – aber auch Bearbeitungen des Gregorianischen Chorals auch oder besonders für (noch) weniger gebildete (Land-)Kirchenchöre sind das Resultat dieser Idee.

3.2.2.2 Idealisierung von Vergangem und katholisches Bewusstsein

Im beginnenden 19. Jahrhundert wuchs das Interesse an der Vergangenheit, und eine bisher eher unbeachtete, wenn nicht sogar verachtete Epoche – das Mittelalter – rückte in idealisierter Form in den Mittelpunkt des Interesses.

Mehrere Ursachen für das Interesse – auch an der musikalischen – Vergangenheit treffen aufeinander. Zum einen ist im Zuge der Aufklärung bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert ein wissenschaftliches Interesse an der Musikgeschichte zu beobachten, zum anderen taucht immer häufiger die romantische Idee einer idealisierten Vergangenheit etwa in literarischen Schriften auf. Zahlreiche bedeutende Werke dieser Zeit geben Zeugnis dieses Gedankengutes.

Gleichzeitig mit den vergangene Epochen verherrlichenden Vorstellungen der deutschen Romantiker, die in erster Linie auf protestantischem Boden zu finden sind, richtete sich auch der Blick der katholischen Kirche auf das Mittelalter: In Bezug auf die Kirchenmusik bedeutet das bewusste Anknüpfen an diese Zeit aber mehr, nämlich das Wiedererwecken einer, wie man meinte, heilen Welt, in der Musik und

Liturgie noch eine Einheit bildeten. Später hätten zerstörerische Kräfte, seien es Einflüsse aus der „weltlichen“ Musik, seien es politische oder innerreligiöse Streitfragen (Reformation) diese Einheit zu Fall gebracht. Die Zukunftsvision war nun eine Wiederherstellung dieser harmonischen Einheit durch Wiedererweckung der Kunst der großen alten Meister.⁷⁵ Im Mittelalter glaubte man eine ideale Epoche zu finden, in der Mensch und Gott noch eins waren und nicht, wie in der Zeit ab der Reformation, durch die Wissenschaft gespalten wurden. Man orientierte sich nun an einer, wie man meinte, „katholischen“ Epoche, nicht wie in der Kunst der Aufklärung und des Klassizismus an der heidnischen Antike. Die Ausrichtung auf das Mittelalter war für die Entstehung eines neuen katholischen Bewusstseins und in weiterer Folge des Ultramontanismus mit seinen verschiedenen Restaurationskonzepten von großer Bedeutung. Verstärkend wirkten hier auch die politischen Umwälzungen im 19. Jahrhundert, die indirekt auf die Kirchenmusik Einfluss nahmen: Mit der Trennung von Staat und Kirche, auch mit der Zurückdrängung der Kirche aus dem Bildungswesen, musste eine neue Identität und eine innere Stärkung des religiösen Bewusstseins geschaffen werden. Bedeutende Vordenker der Zeit, etwa Johann Michael Sailer und Clemens Maria Hofbauer, strebten eine freie Kirche im demokratischen Staat an, was, je mehr sich die Katholiken von der staatlichen Bevormundung lösen wollten und Rom zuwandten, mehr und mehr zu Spannungen führte.⁷⁶ Zunehmender Druck von außen gegen die Kirche führte einerseits zum Aufkeimen fundamentalistischer Strömungen in der Kirche, auf künstlerischem Gebiet förderte es die Restauration, quasi als Flucht in „ideale Jahrhunderte des Glaubens“. Und wenn sich die Kirchenmusik wie die Musik allgemein, regional unterschiedlich entwickelte, standen dem die Ideen des in sehr vielen Ländern verbreiteten Cäcilianismus mit seiner Ausrichtung in die Vergangenheit in gewisser Weise vereinend entgegen.⁷⁷

⁷⁵ Vgl. August Gerstmeier, Das Geschichtsbewusstsein in den musiktheoretischen Schriften des frühen 19. Jahrhunderts als Wurzel des Cäcilianismus, in: Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, hrsg. v. Hubert Unverricht, Tutzing 1988, S. 25ff.

⁷⁶ Vgl. Helmut Mathy, Aspekte katholischer Kirchen- und Musikgeschichte im 19. Jahrhundert, in: Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Friedrich Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1994, S. 1–12.

⁷⁷ Vgl. Leopold Kantner, Tendenzen der Kirchenmusik in Italien und Deutschland seit 1850, Laaber 2004, S. 124.

Im 19. Jahrhundert kommen also für die katholische Kirchenmusik zwei Strömungen zusammen, die beide das Mittelalter idealisieren – Romantik und Restauration. Und die Musik dieses idealisierten Mittelalters war der Gregorianische Choral, dessen Bedeutung als katholische Musik nun gerne hervorgehoben wurde. Als die dem Gregorianischen Choral am nächsten stehende Musik wurde jene im „Palestrinastil“ angesehen – und beide Arten der Musik wurden in dieser Zeit meist von der Orgel begleitet.

Die neuen politischen Umstände zeigten sich zuerst deutlich in den Städten, aber auch immer mehr in Landgemeinden trafen so die „aufgeklärten“ und liberalen Kirchenkritiker oder Kirchenfeinde auf jene, welche die alte katholische Tradition erhalten oder durch Rückgriffe auf Kunst aus der Vergangenheit neu entfachen wollten.

Ein weiteres wichtiges Phänomen des 19. Jahrhunderts, die Industrialisierung und der technische Fortschritt, brachten zusätzliche Verunsicherung. So sieht G. E. Stehle⁷⁸ etwa noch 1874 im Mittelalter die größeren Werte als in der doch eher oberflächlichen „Moderne“:

Ei, das finstere Mittelalter mit seinem unheilgrinsenden Halbdunkel! Wie glücklich ihr, die ihr, von der Sonne moderner Aufklärung bestrahlt, im Glorienschein der Erleuchtung eure Geistesblitze schleudert in jene bestverleumdete Zeit, die ihr schwärzer malt, als den schwärzesten Rock der nun von „modern-preußisch-deutscher Reichs“*) [Fußnote: *) Im Gegensatz zu dem alten tausendjährigen „heiligen römisch-deutschen“ Reich.]-Omnipotenz glücklicherweise unschädlich gemachten Jesuiten. Wie, wäre es auch noch erlaubt, an der unvergleichlichen, allseitigen Vorzüglichkeit eures gebenedeiten 19. Jahrhunderts einige bescheidene Zweifel zu hegen? Gestattet ihr, das bestverleumdete Mittelalter doch nicht so ohne Weiters vornehm zu verdammen? Gewiß hat auch das Mittelalter seine schwachen Seiten gehabt, wie jede Zeitperiode. Und wahrscheinlich werden künftige Generationen an der Sonne des 19.

⁷⁸ 1839–1915.

Jahrhunderts auch etwelche Flecken entdecken; vielleicht z. B. Prostitution, übermässiger Schwindel und Luxus, Mammonsdienst und Frivolität, Thiererziehung und Menschenvervichtung (Commune) und dergleichen Schwachheiten mehr. Doch, im Ernst: das 19. Jahrhundert hat auch sein sehr Angenehmes, und Witt hatte sicher Recht, als er in St. Galler Kurs sagte: ich bin froh, daß ich im 19. Jahrhundert geboren bin, denn es lebt sich da nicht schlecht. Eisenbahnen mit gepolsterten Coupés und geheizten Räumen, Dampfboote mit allem möglichen Comfort, die pfeilschnell endlose Wasserflächen durchschneiden; Telegraphen zu Schnell- und Weitschrift, Dampf- und Elektrizitäts-Geister, die die Begriffe Raum und Zeit vernichten oder auf ein Minimum reduzieren, chemische Erfindungen, welche die Sonne als Schnellmalerin benützen u. s. w.; – das sind gar keine üblen Dinge, sondern eher bequeme Sachen. Aber es kommt mir denn doch fast vor, als seien das vorwiegend äußerliche Errungenschaften und wenn man ein wenig tiefer gräbt, so findet man, daß wir, wenn auch im Aeüßerlichen sehr vorangeschritten, dennoch im Innerlichen, Seelischen eher zurückgekommen sind. Wir sitzen mehr im Eisenbahncoupé und rasseln mit rasender Geschwindigkeit an allen möglichen Herrlichkeiten der Welt im Nu vorbei – die Alten saßen mehr in der Zelle, versenkten sich schauend in die tiefsten Schachten der Wissenschaft. Daß sie sich nicht verirrtten und nicht in gähnende Schlünde stürzten, bewahrte sie ein unauslöschliches Bergmannslämpchen – das helle Flämmlein demüthigen Glaubens. Das arme, vornehm-aufgeklärt bemitleidete Mittelalter – es hat ein ganzes System in der Architektonik gefunden und dasselbe bis in die kleinsten Details hinaus entwickelt, durchgeführt und dargestellt in kolossalen Baudenkmalen. Unser geistig winziges Geschlecht, das nur verneinen und spotten kann, aber selber noch nicht einmal eine einzige neue Linie gefunden hat, geschweige denn ein ganzes System, es staunt heute noch mit respektvollster Bewunderung an der majestätischen Domen hinauf, und bringt es trotz Sammlungen und Lotterien kaum her, das Grandiose, was die Alten geschaffen, heute nur zu flicken, damit der still mahlende

Zahn der Zeit es nicht allmählig zerbröckele, denn neu schaffen könnten's die Helden des 19. Jahrhunderts doch nimmer.⁷⁹

Die zweite bedeutende Kraft für die Entwicklung in der Kirchenmusik war die bereits in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts einsetzende musikhistorische Forschung. Mit dem Interesse an den großen Vorbildern der „Vokalpolyphonie“, insbesondere der Musik Palestrinas, der ja als Retter der Kirchenmusik verherrlicht wurde, und dessen Musik, die in ihrer Tonalität und Setzweise, wie man meinte, noch nicht von der Opern- und Tanzmusik „verunreinigt“ war, sondern noch auf den Grundlagen wie man sie im Gregorianischen Choral findet, basiere, wurde gleichzeitig die Forschung vorangetrieben, wie diese ihrerseits für musikalische Aufführungen neue Impulse gab. Zahlreiche, zuerst eher praktisch, dann auch wissenschaftlich ausgerichtete Neuausgaben, an denen vielfach auch gerade in Cäcilienvereinen aktive Kirchenkomponisten beteiligt waren, geben davon Zeugnis.

Kirchenmusikalischen Reformbestrebungen waren kein katholisches Phänomen. Ähnliches findet man auf protestantischer Seite.⁸⁰ Bedeutende musikhistorische Schriften, die sich auch mit für den katholischen Bereich wichtigen Epochen befassen, stammen von protestantischen Autoren, etwa von Carl von Winterfeld⁸¹ wie auch von bedeutenden Schriftstellern, etwa E. T. A. Hoffmann⁸² und Gottfried Herder⁸³, die in ihren Schriften auch die Kirchenmusik behandeln. Nicht unerwähnt bleiben soll in diesem Zusammenhang Anton Friedrich Justus Thibaut, dessen bedeutende Schrift „Über die Reinheit der Tonkunst“ auch vom deutschen Cäcilienverein verbreitet wurde. Auch im protestantischen Bereich bezog man sich

⁷⁹ Stehle, Chor-Photographien, S. 75f.

⁸⁰ Vgl. Heiner Wajemann, Caecilianische Bestrebungen auf evangelischer Seite, in: Unverricht, Der Cäcilianismus, S. 229–277.

⁸¹ Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst, Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen dargestellt, Breslau 1832; Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwicklung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule, Berlin 1834.

⁸² Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776–1822).

⁸³ Johann Gottfried von Herder (1744–1803).

gerne als Vorbild auf die altklassische Vokalpolyphonie, auch hier wurde die Musik Palestrinas besonders hoch verehrt. Daneben führte das musikhistorische Interesse zur Herausgabe von Gesamtausgaben (etwa der Werke J. S. Bachs und Händels). Und auch in der evangelischen Musik förderte man einen – nun typisch evangelischen – Gesang, nämlich statt des in dieser Zeit bereits katholisch okkupierten Gregorianischen Chorals die Choräle und Lieder der Reformationszeit.

Neben dieser Idealisierung des Vergangenen, die in der Zeit der Romantik in verschiedenen Ausprägungen weit verbreitet war, und der daraus resultierenden restaurativen Bestrebungen, finden sich im 19. Jahrhundert allerdings auch zu Beginn noch von der Zeit der Aufklärung geprägte Denksätze, die in der Musik des Mittelalters oder der Renaissance doch nur eine Entwicklungsstufe, die der modernen Musik unterlegen ist, sahen. Dass gerade liberale Denksätze (und hier wurde das Restaurative oft extrem abgelehnt⁸⁴) mit einer völligen Neubewertung der Religion der an der Vergangenheit orientierten Denkweise entgegenstehen, liegt auf der Hand.

Von mehreren Seiten wurde sehr früh, bereits mit dem Aufkeimen der Idee der Wiederbelebung von Vergangenen, Kritik laut, als Beispiel dafür diene der Aufsatz „Über das Wesen des Kirchenstyls“ von Gottfried Weber 1825 in der Zeitschrift *Cäcilia*:

Betrachtet man den Urgrund solcher Theorien genau, so ist die Quelle, woraus sie entsprungen, nichts anderes, als eine misverstandene Veneration des lieben Alten, welche, statt sich am Geist und Sinn grosser Vorgänger zu erbauen, ihre Kleidermoden, ihre Manschetten, ihre Allonge- oder Zopfperücken als die wahre Quelle aller rechten Erkenntnis venerirt und allen Nachkommen zur Nachahmung anpreisen und aufdringen will. Weil verehrenswerthe alte italiänische und andere Meister so schrieben, weil sie sich grösstentheils in langen Noten, in contrapunctischen Formen und mitunter in der That auch ziemlich grau

⁸⁴ Vgl. Bernhard Meier, *Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts*, in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1869, S.169–207.

in grau auszusprechen liebten, und weil sie, der damaligen Beschränktheit der Instrumentalpartie ungeachtet, doch zum Theil grossartig Erhebendes zu leisten wussten, – darum soll es nunmehr für alle Zeit untersagt sein, das Heil auf anderem als grade auf dem von ihnen betretenen Wege und mit anderen als den von ihnen angewandten Kunstmitteln zu suchen; darum sollen auch wir nicht anders als im Kleiderschnitt jener Herren einherzuschreiten, im Reiche der Töne uns nicht anders als in Psalmodieen, Chorälen und Contrapuncten auszusprechen wagen. Statt den Reichthum unserer Instrumentation, als willkommenes Kunstmaterial, zur Verherrlichung des Cultus, zur Erhebung und Begeisterung des Gemüthes, als Symbol und Erweckungsmittel höchsten Aufschwunges der Andacht, zum Preise Gottes ertönen zu lassen, soll der begeisterte Tondichter das alles schnöde von sich werfen, als sei es vom Bösen, als sei es unziemlich, seinen Gott recht laut und mit allen Zungen und mit den besten, reichsten und feurigsten uns zu Gebote stehenden Klängen unserer Harfen zu preisen!⁸⁵

Scharfe Worte findet er für diejenigen, die nur den alten Stil nachäffen, wenn er schreibt:

diese dem Zeitalter eigenen Formen, in welchen sich zu bewegen den damaligen Zeitgenossen geläufig war, stehen uns nun einmal nicht mehr natürlich zu Gesichte, und jeder Versuch, den Styl jener Zeiten, Jahrhunderte später nachzuäffen, kann am Ende doch nur höchstens ähnelnde Caricatur, nie aber in freiem Schwunge des Genius empfangene Kunstwerke erzeugen, wie wir ja leider an so manchen Compositionen neuerer Tonsetzer sehen, welche sich darin wohlgefallen, ihren Kirchenstücken ganz die Haltung, die Wendungen, Formen und Formeln, kurz den ganzen Ton und Styl jener alten Contrapunctisten zu geben, aber wahrlich besser gethan hätten, statt solcher Copieen, lieber

⁸⁵ Gottfried Weber, Über das Wesen des Kirchenstyls, in: Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, 3. Jg. (1825), S. 188f.

mittelmässige Originale zu geben – ja, ich mögte fast sagen, sogar noch lieber schlechte Originale, als solche höchstens mittelmässige Copieen, welche, am Ende doch vom Geiste der Vorbilder nicht beseelt, nur dasjenige nachäffen, was an denselben äussere Form, Manier *), [Fußnote: *) Wie er räuspert und wie er spuckt, / Das habt ihr ihm glücklich abgeguckt. Zyx.] kurz das ganz zufällige Äussere, und darum grade das am wenigsten Nachahmenswerthe ist. **) [Fußnote: **) Hat etwas nur recht dürre Gebein, / Gleich soll es fromm und ein Heiliger seyn. Zyx.]

Das ist nun aber einmal der Ton unserer Zeit, sich selbst zu verachten, um sich in blinder Veneration des Dagewesenen wieder um desto wohlgefälliger zu brüsten. Man verehere doch jene Zeit auf vernünftiger, reellere Weise, verehere ihre Helden in Demjenigen, was wesentlich ist, nicht in ihrem Zufälligen, Äusseren, Unwesentlichen und nicht selten noch unvollkommenen Ausgebildeten. Und mögen jene Verehrer des Alten gleichwohl auch die äusseren und zufälligeren Formen darum in Ehren halten, weil sie verehrten Meistern angehören, wie man ja auch im Leben sonst unbedeutende Gegenstände zum Andenken theurer Personen werth hält, – so wollen wir in solche Werthschätzungen auch unserseit gerne mit einstimmen: wenn sie aber meinen und thun, als stecke das Hauptwesen in jenen Formen, wenn sie, wie man es häufig genug hört, alles Alte, zum Theil ziemlich ohne Kritik, schon darum veneriren, weil es jene Formen an sich trägt, und wie es jetziger Zeit Mode geworden, nur Werke aus jenem Zeitalter hervorsuchen, neu ediren und in allen Kunstinstituten vom besten Tone vorzugweise vor den Erzeugnissen aller Neueren aufführen *), [Fußnote: *) Wer alte Meister ehrt und liebt, / Vergesse nicht, dass es Lebende giebt. Zyx.] wenn sie uns zumuthen, statt uns an dem, was in jenen der Kindheit der Kunst noch nicht weit entrückten Zeiten grosse Altvorderen in ihrer und ihres Zeitalters Art und Weise und mit ihren beschränkteren Mitteln, ohne ähnliche Vorgänger gehabt zu haben, in herrlichen Hyhmen geleistet, uns zwar zu ergötzen, zu erwärmen und zu erbauen, dann aber

auch unserte zu versuchen, was wir, gestützt auf die Schultern solcher Vorgänger, welche jene nicht hatten und mit unseren glücklicher und reicher ausgebildeten Kunstmitteln, kurz was in unserer um Jahrhunderte vorgerückten Zeit wir in so vieler Hinsicht vortheilhafter Gestellte in unserer Art und Weise vermögen, **) [Fußnote: **) Am Alten magst Du Dich erfreu'n / An seinen Mängeln Dich belehren, / Doch sollst Du Altes nicht erneu'n. / Durch Bessermachen wirst Du's ehren. Zyx.] – wenn sie, sag' ich, uns zumuthen, statt dessen nur blindlings in die Fusstapfen jener Altvorderen zu treten, uns grade in ihre Farbe zu kleiden, und ja nicht zu versuchen, aus dem beschränkteren Kreise, in dem sie wirkten, uns hervor und freier empor zu vielseitigerem Ausdruck unserer religiösen Gefühle aufzuschwingen *), [*] Was alte Meister nicht konnten, doch wollten, / Das ist's, was die Neuern vollbringen sollten. Zyx.] dann, ja dann kann man nur die Beschränktheit ihrer Ansichten bedauern, welche an dem verehrten Alten nur die Schale zu bewundern, und eben darum den Kern nicht zu schmecken vermögen.⁸⁶

Indem im 19. Jahrhundert zunehmend neben den neuen Kompositionen bewusst auf altes Material – sei es in Form von älteren Kompositionen oder nur von Stilelementen daraus, und nicht mehr nur in Form einer lebendig weiterentwickelnden Tradition – zurückgegriffen wurde, war auch die Frage einer entsprechenden Kombination und des Nebeneinanders von unterschiedlichen älteren und neueren Stilen zu diskutieren. Dieses Nebeneinander unterschiedlicher Kompositionsweisen in der Kirchenmusik beschreibt J. Ev. Habert⁸⁷ 1868:

Gerade in unserer Zeit, wo eine Parthei den Fortbestand der Instrumentalmusik nur mehr als eine Frage der Zeit ansieht, eine andere Parthei den Choral und den Stil a la Palestrina als nicht mehr zeitgemäss betrachtet, kann man nicht kräftig genug gegen das Verderbliche einer solchen Einseitigkeit seine Stimme erheben. Klassische Kompositionen sind dem Wechsel der Zeit nicht unterworfen; sie können eine Zeit lang

⁸⁶ Ebenda, S. 189–192.

⁸⁷ 1840–1910.

ignorirt oder vergessen, nicht aber wegdekretirt werden, und sind nach tausenden von Jahren eben so schön wie bei ihrem Entstehen. – Wohin ein einseitiges Betonen der kirchlichen Vorschriften und eine Geringschätzung der Regeln der Kunst führen, davon liefert unsere Zeit Beispiele. Es erscheinen Kompositionen, in denen die liturgischen Vorschriften mit einer grossen Aengstlichkeit befolgt sind; dagegen erinnert ihr Stil theils an das 15. und 16. Jahrhundert, gleich daneben aber an das deutsche Lied des 19.; hier eine Reminiscenz an Palestrina, daneben eine moderne Effektstelle; hier strenger Diatoniker, daneben Zukunftsmusiker; hier Anwendung der blossen Stimmstimmen, höchstens mit Begleitung der Orgel, daneben wieder eine lächerliche, gespreizte oder unnatürliche Anwendung der Orgel oder anderer Instrumente, selbst Anwendung verbotener. – Wohin einseitiges Beachten der Regeln der Kunst und ein Ignoriren der kirchlichen Vorschriften führt, zeigen eine grosse Anzahl der Instrumentalkompositionen, wie man sie gewöhnlich findet, am deutlichsten aber jene Konzertkompositionen, die heutzutage in manchen Kirchen aufgeführt werden.⁸⁸

Die Auseinandersetzung mit dem alten Stil und die Wiederbelebung und Idealisierung dieses, beziehungsweise einzelner Elemente daraus, sowie die gleichzeitige Ablehnung bestimmter Entwicklungen der zeitgenössischen Musik prägen eine besonders für die Orgelmesse bedeutende Strömung, die bereits in der ersten Jahrhunderthälfte aufkeimt und im weiteren Verlauf immer bedeutender werden sollte.

3.2.2.3 Purismus, Einfachheit und A-cappella-Ideal

Dass eine jede Art dieses mannigfaltigen Kultus dem ächten Geiste der Kirchenmusik zu entsprechen habe, [...]. Dass dieser nicht durch theatralische Effecte, unwürdige Figuren und Formen – gleichviel,

⁸⁸ Johannes Ev. Habert, Zweck der Kirchenmusik – Welche Musik ist kirchlich?, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1868, S. 62.

welcher Art – entstellt seyn dürfe; dass wir, so viel möglich, zu dem einfachen, sprechenden Gesange der Alten, zu ihrem reinen kindlichen Sinne wieder zurückgehen müssen, wenn unserer Kirchenmusik überhaupt wieder die Stunde des Heils schlagen, und der gläubigen Gemeinde wahre Erbauung werden soll, dies ist schon von allen Seiten so oft und, um allgemein beachtet und befolgt zu werden, gründlich und eindringlich genug gesagt worden.⁸⁹

Fröhlich steht in seiner in der AMZ 1820 veröffentlichten Aussage an der Wende von der Zeit der Aufklärung zu den neuen Ideen des 19. Jahrhunderts. Gemeinsam ist beiden die Suche nach einer einfacheren Kirchenmusik, die die nun überladen erscheinenden Formen der Vergangenheit verdrängen sollten – mit der Aufklärung wird primär das Kirchenlied gefördert, im 19. Jahrhundert kommen dazu neue Formen. Die Kirchenmusik der vorangegangenen Zeit war nicht nur durch ihre bisweilen pompöse Anlage gekennzeichnet, auch die reiche Verzierungspraxis der Zeit lebte in ihr. In den Arien konnten die Sänger ihre Virtuosität zeigen. Gutes Verzieren war auch in der Kirche, wie die Reisebeschreibung von Charles Burney mehrfach belegt (hier von einer Messe im Stephansdom), im ausgehenden 18. Jahrhundert ein zentrales Kriterium für einen guten Gesang:

Es war ein junges Mädchen dabei, welches einen Solovers im Credo außerordentlich schön sang. Es hatte eine Mezzosopranstimme, und ihr Triller und Singart waren gut.⁹⁰

Dass das Ausschmücken der Singstimme – und das auch im mehrstimmigen Gesang – auch im beginnenden 19. Jahrhundert noch durchaus üblich war, belegt die Ermahnung von Scherrer für „Regens-Chori“:

Vorzüglich gestatte er bey dem Chorgesange keineswegs die willkürlichen nicht angezeigten Verzierungen da der Chorgesang, wo jede Stimme

⁸⁹ Fröhlich, Über die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes, Sp. 379f.

⁹⁰ Burney, Dr. Charles Burney's musikalische Reise durch das alte Österreich, S. 76.

mehrfach besetzt ist, am einfachsten behandelt werden muß, wenn man der guten Ausführung nicht entgegen wirken will.⁹¹

Im 19. Jahrhundert wandelte sich der musikalische Geschmack. Man wandte sich von den zuvor üblichen Praktiken ab und so auch von den reichen Auszierungen. Es kam zu gewissen „puristischen“ Entwicklungen, die bis ins 20. Jahrhundert in verschiedener Weise weiterleben sollten. Speziell für die Kirchenmusik suchte man eine klare Melodik durch teilweisen oder vollständigen Verzicht auf Chromatik und mehr oder weniger starke Tendenz zu der Diatonik der Kirchentonarten aber auch durch eine klare, dem Text entsprechende rhythmische Gestaltung.

Das Streben nach Neuem, und auch das Abwenden vom (barocken) Prunk brachte aber auch – in und außerhalb der Musik – neue Wege, die neben den oben erwähnten aufführungspraktischen Aspekten und der sich langsam verändernden Kompositionsart, die eine „reine“ Vokalmusik suchte, auch eine neue Basis für die Schaffung von Orgelmessen mit sich brachten.

1783 reiste Johann Friedrich Reichardt nach Italien, wo er nicht nur Werke von Palestrina hörte, sondern es auch zu Abschriften von mehreren seiner Kompositionen aber auch anderer Komponisten dieser Epoche brachte. Bei Reichardt trafen sich bedeutende Musiker, Schriftsteller und Intellektuelle der Romantik.⁹² Unter seinem Einfluss wandte sich Karl Friedrich Fasch in seinen Kompositionen dem A-cappella-Stil zu, 1791 verschaffte er durch die Gründung der Singakademie in Berlin diesen Werken auch Aufführungsmöglichkeiten und schließlich Vorbildwirkung und Verbreitung des Stils. Auch seine Schüler trugen zur Verbreitung seiner Ideen bei. Zwei davon, die sich in ihren literarischen Schriften mit Musik auseinandersetzten – E. T. A. Hoffmann⁹³ und Wilhelm Heinrich

⁹¹ Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik, S. 43.

⁹² Vgl. Annette Kreuziger-Herr, Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit, Köln, Weimar, Wien, S. 42f.; vgl. auch Walter Salmen, Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit, Freiburg i. Br. und Zürich 1963.

⁹³ Lebensansichten des Katers Murr (1819/1821).

Wackenroder⁹⁴ – zeigen in ihren Werken den Einfluss deutlich. Ein neues Idealbild der Kirchenmusik wurde geschaffen. In dem Beitrag „Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt, und die Art einer dem Zeitbefürnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben“ in der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1820 zeigt sich das aufkeimende „romantische“ Bild von dieser A-cappella-Kirchenmusik:

Es fragt sich nun zunächst, welche Art der Musik ist die feyerlichste, d. i. eine solche, welche dem erhebenden Charakter entspricht, der die Feste der ersten Klasse, [...] auszeichnet, ohne der hohen Einfachheit und Würde entgegen zu seyn, welche die Kirche fordert, deren Zweck kein anderer seyn kann, als der, alle gläubigen Herzen im Geiste der Andacht zu versammeln, und sie mit den tiefsten Gefühlen erhebender Gottbeseeligung zu erfüllen. Der Verf. – der schon so oft die Wirkung erfuhr, welche zahlreich besetzte Chöre von 50 bis 100 Personen ohne alle Begleitung dann hervorbringen, wenn sie mit gehörigem Tragen der Stimme, in einem Ergusse der seelenvollen Anregung, mit gemeinsamen oder doch wohl berechnetem Wachsen und Abnehmen u. s. w. kurz, mit jener Vollkommenheit ausgeführt werden, welche hier in einem vorzüglichen Grade zu erreichen, es nur eines geistvollen Chorführers, und des reinen unermüdeten Willens der Ausführenden bedarf – kennt nichts Feyerlicheres, welches zugleich der heiligen Würde der Kirche gemässer wäre, als eine von starken Chören, ohne alle Begleitung auf die obenbeschriebene Weise ausgeführte Musik.⁹⁵

Das A-cappella-Ideal dieser Zeit darf sicherlich nicht mit einer Bevorzugung einer starren, trockenen oder farblosen Interpretation verwechselt werden. Gerade die Anfangszeit war von der Idee einer durchaus „romantischen“ Interpretation geprägt, für die hohen Feste wünscht sich der Autor etwa einen Chor von 50 bis 100 Personen, der ohne jede Begleitung singt. Wichtig ist in der Ausführung dieser Messen dabei auch eine zeitgemäße Crescendo- und Decrescendo-Wirkung. Der

⁹⁴ Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger (1796); Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst (hrsg. v. Ludwig Tieck, 1814).

⁹⁵ Fröhlich, Über die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes, Sp. 389.

Orgel kommt in dieser idealisierten Musik die Aufgabe von Vor-, Nach- und Zwischenspielen zu.

Die Orgel könnte die Ein- und Ausleitung und passende Zwischenspiele übernehmen. Keine andere Art von Musik dringt so tief in das Gemüth, keine hat sich einer so herrlichen, bleibenden Wirkung zu erfreuen. Man fühlt es hier so recht, wie alle Instrumentalmusik nur Nachahmung, Copie ist. Auch ist keine andere Art der Musik der Form wahrer Gottbeseligung so gemäss, die nur allein in einem stillen Herzen thront. Zugleich ist der üppigen Ueberladung, in welche die Instrumentalmusik ohnehin so leicht und gern ausschweifet, ein starker Damm entgegengesetzt, die Kirchenmusik bleibt reiner, vor dem fremdartigen und störenden Schmuck vieler Passagen, Coloraturen, Manieren und Figuren gesichert – welche ihr Daseyn so oft dem üppigen Drange schwelgerischer Gefühle, und nicht der überfliessenden Fülle tiefer und reicher Lebensglut verdanken und – was denn der grösste Vortheil seyn möchte – ein Heer unberufener Tonsetzter verstummt auf einmal. Denn, wem nicht eine volle Lebensquelle fliesst, welche sich in einem heiligen, reinen Gemüthe tief ihre Bahn grub, der wird hier nichts leisten, und versucht er es, wird er die vortrefflichen und sichern Wirkungen benutzen, welche ihm sein Genius – hier so recht auf jenem Felde einheimisch, aus welchem ihm der Schöpferruf und seine himmlische Kraft kam – aus dem unerschöpflichen Reiche der Rhythmik, Harmonik und Melodik zuflüstert!⁹⁶

Dass dieses Idealbild von Kirchenmusik in der Realität kaum herzustellen ist, erkennt Fröhlich selbst. Als erste Alternative nennt er die Begleitung durch die Orgel, die ihn allerdings auch nicht wirklich zufriedenstellt. So landet er letztendlich doch als einzige Möglichkeit wieder bei den Instrumentalmessen, wobei er durchaus dafür eintritt, aus Symphonien, Quartetten, Ouverturen u.s.w. Bereicherungen in die Musik einfließen zu lassen. Vorherrschen müsse aber immer der Gesang.

⁹⁶ Ebenda, Sp. 389f.

1825 erschien die, von Verehrern des Palestrinastils und des „Cäcilianismus“ auch noch im ausgehenden Jahrhundert hochgehaltene Schrift „Über die Reinheit der Tonkunst“ von Anton Friedrich Justus Thibaut, der in Heidelberg einen eigenen Singverein, der bevorzugt Werke alter Meister aufführte, gegründet hatte. Auch in seinem Umkreis findet man bedeutende Persönlichkeiten (so war Hegel Mitglied des Singvereins).⁹⁷ Er hob die Unschuld, Einfalt und Kraft dieser Musik hervor. Schlichtheit wurde nun als Wert für die Kirchenmusik angesehen:

In eben dem Grade, in welchem man aber in der Folge den Gesang des Opernstyls vervollkommte, in eben dem Grade fing man an, etwas von diesem der Oper eigenthümlichen Style in die Kirchenmusik einzumischen, so, daß man sich heut zu Tage bey der Kirchenmusik oft besinnen muß, ob man in der Kirchen, oder in der Oper sey. Die Kirchenmusik soll daher dem Zwecke vollkommen entsprechen, und soll nur zur Verehrung des höchsten Wesens dienen, die in der Kirche anwesenden Glieder in eine religiöse Stimmung versetzten, und ihr Gemüth über alles Irdische zu Gott erheben. Dieses alles wird und kann nur geschehen, wenn die Melodien der auszuführenden musikalischen Produkte einfach und edel sind, alle unnöthigen und nicht vorgeschriebenen Verzierungen und Ausschmückungen mit Rouladen etc. beseitigt werden, und höchstens nur dazu dienen könnten, die mechanische Fertigkeit des Sängers oder Spielers bemerkbar zu machen, zu welchem aber die Kirche keineswegs der Ort seyn soll, noch ist.⁹⁸

Immer mehr war man nun bestrebt, alles Überflüssige, alles Scheinhafte in der Musik zu vermeiden, um auf das „Wahre“ zurückzukommen. Das führte zu einer bewussten Reduktion, zu einer klaren Einfachheit aber auch zu einer bewussten Abwendung von der Weiterentwicklung zu immer ausschweifenderen und komplizierteren Strukturen. Dieses Streben nach Schlichtheit ist allerdings ein Phänomen, das nicht

⁹⁷ Vgl. Kreuziger-Herr, Ein Traum vom Mittelalter, S. 45.

⁹⁸ Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik S. 30f.

allein in der (Kirchen-)Musik des 19. Jahrhunderts erscheint. Ein ähnliches Phänomen findet man in der Malerei der Nazarener (mehr dazu weiter unten)⁹⁹. Es war ein Streben nach Erhabenheit, nach einem würdigen Charakter der Kirchenmusik ohne „Schnörksel“ und Überschwang, so schreibt Fröhlich 1820:

So umgreift dieser Kultus alle schönen Verhältnisse, welche sich aus dem allgemeinen Geiste tiefer und edler Menschennatur entwickeln, die Menschen durch das Band der interessantesten, heiligsten Gefühle und Anschauungen verknüpfen, und zur überirdischen Sphäre heranreifen lassen.

Daher kommen die verschiedenen Feste und Formen dieses Kultus. Daher der hohe, einfache und würdige Charakter desselben überhaupt, welcher, selbst im höchsten Jubel, die Grundzüge des Erhabenen, Grossen, Heiligen nicht darf vermissen lassen und in den milden Zügen sanfter, andachtsvoller Stimmung noch jene Fülle des Innern, jene Simplizität, so wie das Edle der Formen entfalten muss, in welchen ein Herz ertönt, das von dem Gefühle des Urlebens und des Beseeligtseyns durch dieses erfüllt ist.¹⁰⁰

Gerade diese Einfachheit glaubte man in der Musik Palestrinas zu finden, wie man bereits im Artikel „Alte und neue Kirchenmusik“ in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1814, nachlesen kann:

Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beynahe zweyhundert Jahre bey immer zunehmendem Reichthum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewol nicht zu läugnen ist, dass schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in eine gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor. –

⁹⁹ Vgl. auch Wilfried Kirsch, „Nazarener in der Musik“ oder „Der Caecilianismus in der bildenen Kunst“, in: Unverricht, Der Cäcilianismus, S. 35–73.

¹⁰⁰ Fröhlich, Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes, Sp. 378f.

Es wird hier rechten Ortes, ja nothwendig seyn, tiefer in das Wesen der Composition dieses Altvaters der Musik einzugehen. – Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, consonirende Accorde auf einander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüth mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. – Die Liebe, der Einklang alles Geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheissen, spricht sich aus im Accord, der daher auch erst im Christenthum zum Leben erwachte; und so wird der Accord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thront und doch uns einschliesst. [...] Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den Canto fermo; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen seyn, oder wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht sich, dass Palestrina, nach damaliger Sitte, blos für Singstimmen, ohne Begleitung irgend eines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beymischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. – Die Folge consonirender, vollkommener Dreyklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, dass mancher, dessen Gemüth dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit der technischen Structur erblickt.¹⁰¹

In der Melodik klare Linien und sangliche Intervallschritte abgeleitet vom Gregorianischen Choral als Idealbild der Kirchenmusik überhaupt, in der Harmonik eine Bevorzugung konsonanter Dreiklänge als Abbild der göttlichen Harmonie, so sollte (theoretisch) die „wahre“ Kirchenmusik sein. Und auch die Instrumentation durfte dieses Ideal nicht durcheinander bringen – ohne Instrumente sollte gesungen werden, akzeptiert war höchstens die Orgel:

¹⁰¹ Alte und neue Kirchenmusik, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 16. Jg. (1814, Sp. 581–582.

Die Meister der damaligen Zeit erhielten sich rein von allem Schmuck, und trachteten nur dahin, in frommer Einfalt wahrhaftig zu seyn, bis nach und nach der melodische Schwung, den die Compositionen nahmen, die erste Abweichung von jenem tiefen Ernst bereitete. Aber wie würdig, wie einfach und kräftig dennoch der Kirchenstyl blieb, zeigen die Werke eines Caldara, Bernabei, A. Scarlatti, Marcello, Lotti, Porpora, Leonardo Leo, Valotti u. a. Noch war es in der Ordnung, blos für Singstimmen, ohne Begleitung anderer Instrumente, höchstens der Orgel, zu setzen, und schon dieses erhielt die Einfachheit des choralartigen Gesanges, der durch keine bunten Figuren der Begleitung übertäubt wurde.¹⁰²

Es handelt sich hier immer noch eher um ein Idealbild. Der Autor ist durchaus für Errungenschaften neuerer Zeit offen, allerdings die unmittelbare Vergangenheit, die Musik der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist ihm ein Gräuel:

In der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts brach nun endlich jene Verweichlichung, jene ekle Süßlichkeit in die Kunst ein, die, mit der sogenannten, allen tieferen religiösen Sinn tödtenden Aufklärerey gleichen Schritt haltend, und immer steigend, zuletzt allen Ernst, alle Würde aus der Kirchenmusik verbannte.¹⁰³

Und so wird auch bereits 1814 in demselben Artikel jene Problematik angesprochen, die auch vorher schon zu Diskussionen geführt hatte, aber in der zweiten Jahrhunderthälfte noch zu intensiven Disputen führen wird, nämlich die Frage nach der Vorherrschaft von Vokal- oder Instrumentalmusik in der Kirche:

Es ist nämlich wol gewiss, dass die Instrumentalmusik sich in neuere Zeit zu einer Höhe erhoben hat, die die alten Meister nicht ahnten, so wie an technischer Fertigkeit die neuern Musiker die alten offenbar weit übertreffen. [...] Dass der Leichtsin, der Unverstand, mit dem erworbenen Reichthum übel haushaltete, dass endlich Falschmünzer ihrem Rauschgolde das Ansehen der Gediegenheit geben wollten, war

¹⁰² Ebenda, Sp. 584.

¹⁰³ Ebenda, Sp. 611–612.

nicht die Schuld jener Meister, in denen sich der Geist so herrlich offenbarte. Wahr ist es, dass beynahe in eben dem Grade, als die Instrumentalmusik stieg, der Gesang vernachlässigt wurde, und dass mit dieser Vernachlässigung, die von den Componisten ausging, jenes völlige Ausgehen der guten Chöre, das von mancher kirchlichen Einrichtung (Aufhebung der Klöster u. s. w.) herrührte, gleichen Schritt hielt; dass es unmöglich ist, jetzt zu Palestrina's Einfachheit und Grösse zurückzukehren, wurde schon gesagt: in wiefern aber der neu erworbene Reichthum ohne unheilige Ostentation in die Kirche zu tragen scheint, das fragt sich noch.¹⁰⁴

Allerdings standen die praktischen Möglichkeiten einer unbegleiteten Musik meist entgegen – gerade in Landpfarren, wo entsprechende Sänger erst mühsam herangebildet werden mussten, war unbegleitetes Singen eine besondere Herausforderung – wie selbst die radikalen Vertreter des Cäcilianismus erkennen mussten:

Obwohl der reine Gesang zur Darstellung der liturgischen Kirchenmusik hinreicht, ja von vielen als beste Kirchenmusik gepriesen wird, so können wir uns doch nicht verhehlen, daß wir dabei auf die größten Schwierigkeiten stoßen. Zur Vokalmusik ohne Begleitung gehören:

1. sehr gut geschulte Sänger; wer es aber einmal versucht hat, Sänger zu bilden, die ohne Begleitung sicher treffen, der wird diese Schwierigkeit sehr gerne begreifen.
2. Werden auch die geübtesten Sänger, wenn sie ohne Unterbrechung singen müssen, bald ermüdet, so daß sie die Stimme nicht mehr in ihrer Gewalt haben und eine Detonation unvermeidlich wird. Um beiden Uebelständen abzuhelfen, hat man sich frühzeitig um Hilfsmittel umgesehen, und die Kirche duldet die als solche angewandten Instrumente. Dieselben dienen somit zur Unterstützung der Sänger, und dieß umso mehr, je enger sie sich an die Gesangstimme anschließen; alsdann trollen sich auch ungeübtere Sänger an dem Gängelbände der

¹⁰⁴ Ebenda, Sp. 613–614.

Begleitung leicht fort und die Pausen sind Rastbänke, auf denen sich die angestrengte Stimme erholen kann, ohne daß der Harmoniefluß unterbrochen wird.¹⁰⁵

Gleichzeitig mit dem A-cappella-Ideal wird der „Palestrinastil“ zunehmend zur Ikone einer, wie man meinte, von ihm geretteten Kirchenmusik, was in einer ungemeinen Vielzahl an musikästhetischen und musikhistorischen Publikationen aber auch Kompositionslehren seinen Niederschlag findet.¹⁰⁶ Das Idealbild Palestrinastil hat freilich in der ersten Jahrhunderthälfte noch einen verhältnismäßig kleinen Einfluss auf die praktische Kirchenmusikausübung. Hier herrscht das Ideal Orchestermesse aber auch der traditionelle kontrapunktische Kirchenstil, wie er etwa von J. J. Fux gelehrt und notwendiges handwerkliches Können für jeden Kirchenmusikkomponisten war, vor. Insbesondere in der Fastenzeit wurden ja immer noch a-cappella komponierte Werke, also ohne Instrumentalbegleitung (und eventuell auch ohne Orgel) aufgeführt.

3.2.2.4 Vergleich mit anderen Kunstrichtungen

1809 wurde in Wien ein „Lukas-Bund“ gegründet. Man wandte sich gegen das herrschende Kunst-Establishment, etwa gegen die Wiener Akademie mit Heinrich Füger. Während die Künstler zuerst noch durchaus dem frühromantischen Ideengut folgten, wenn sie die genuine künstlerische Erfahrung suchten, entwickelte sich die, 1810 nach Rom übersiedelte Künstlergruppe immer mehr zu einer restaurativ katholischen Erneuerungsbewegung. Man suchte sich Vorbilder aus vergangener Zeit – Dürer und dann auch den jungen Raffael – und nahm sie sich nicht nur in künstlerischer Weise, sondern besonders auch wegen ihrer religiösen Grundhaltung und der moralischen Komponente als Vorbild. In der Zeit um 1500 sah man ein Ideal, an dem man sich orientieren konnte. Durch Nachahmung wollte man der moralischen und geistigen Haltung der alten Meister näher kommen, ähnlich wie

¹⁰⁵ Strempl, Kurzgefasste Grundsätze der katholischen Kirchenmusik, S. 27.

¹⁰⁶ Vgl. Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

einige Jahrzehnte später der Cäcilianismus Palestrina als Vorbild auserkor. Alles Sinnliche und Lebendige, die malerische Farbenpracht sollte vermieden werden. Stattdessen suchte man Ruhe, flächige Farbigkeit ohne Hell-Dunkel-Effekte, stattdessen prägen eine gleichmäßige Ausleuchtung aller Details, eine betonte Linearität und Ruhe in der Komposition, und eine geradezu naive Einfachheit die Bilder der Nazarener. Man wollte eine große Masse an bürgerlichen Volksschichten ansprechen, der Gebrauchswert der Kunst wurde gehoben, indem sie etwa auch in Bibeldrucken¹⁰⁷ der Belehrung des Volkes dienen sollte. Und hier findet man wieder eine Parallele zu den Ideen der Kirchenmusikreformer. Einfache Kompositionen sollten es dem Volk ermöglichen, eine solide Kirchenmusik aufzuführen – der praktische Gebrauchswert war immer ein wichtiges Maß für die Beurteilung einer Komposition. Auch in der Musik verzichtete man auf Farbigkeit (sowohl durch chromatische Wendungen als auch durch das Orchester hervorgerufen) zugunsten einer klaren Linearität. In einem Idealbild, das man sich von der Zeit Palestrinas machte, nahm man sich sein Vorbild. Gleichzeitig kam es in beiden Richtungen zu einer gewissen Erstarrung und Formelhaftigkeit und einer Ideologie, die viele zu Gegnern machte und harte Diskussionen auslöste.

Das Streben nach Einfachheit steht auf der einen Seite, die Sehnsucht nach Vergangenen auf der anderen. Nicht nur in der Malerei, in praktisch allen Kunstrichtungen lässt sich im 19. Jahrhundert eine Bewunderung oder ein Rückgriff auf Vergangenes feststellen. Es waren unterschiedliche Beweggründe und dementsprechend verschiedene Ergebnisse, die aus dieser Tendenz resultierten. Und dennoch lassen sich zahlreiche Parallelen feststellen.

In der Literatur wurden historische Romane geschaffen, die auch das Mittelalter in den Vordergrund rückten. Aber auch in der Architektur entwickelte sich der neugotische Stil zu dem Stil für Sakralbauten schlechthin.¹⁰⁸ Bereits unter Joseph II.

¹⁰⁷ Z. B. „Volksbibel“ von Friedrich von Olivier (1832), die „Bilderbibel“ von Julius Schnorr von Carolsfeld (1851), die „Schulbibel“ von Philipp Schumacher (1909).

¹⁰⁸ Vgl. Walter Krause, Neugotische Tendenzen in der Sakralkunst des österreichischen Historismus, in: Othmar Wessely (Hg.), Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposium (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988, S. 33–39.

waren im ausgehenden 18. Jahrhundert die Wiener Minoriten- und Augustinerkirche regotisiert worden, gleichzeitig verbreiteten sich von England ausgehend in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Tendenzen, die gotische Stilelemente in Schlossbauten und Gartenanlagen einbrachten. Die Neugotik wurde in Deutschland zuerst gerne deutschnational besetzt, erst als im Verlauf der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts der französische Ursprung der Gotik nachgewiesen wurde, konnte sich die sakrale Komponente der Neugotik voll entfalten.

Nicht übersehen darf man bei der Bevorzugung der Gotik gegenüber der „verzopften“ Barockkunst die – in allen Epochen auftretende – Ablehnung des unmittelbar Vergangenen. Wie negativ auch die Kunst der Zeit der Aufklärung und gleichzeitig die „Erhellung“ der Kirchen bei manchen interpretiert wurde, kann man auch in einer Schrift des steirischen um eine Reform der Kirchenmusik sehr bemühten Priesters Andreas Strempl¹⁰⁹ (1869) nachlesen:

Das 18. Jahrhundert hat der kirchlichen Kunst in mehr als einer Richtung Schaden gebracht. Damals räumte man gründlich auf mit den gothischen Altären, die oft ein Wunder der Schnitzkunst waren; an ihrer Stelle erhoben sich unbändige Triumphpforten aus hölzernem Marmor mit sinn- und geschmacklosen Schnörkeleien, rundum vergoldet und dicht besetzt mit nackten Engelsfiguren und Statuen in schauspielerisch gespreizter Haltung. Damals, im Zeitalter der Aufklärung, ward es für gut befunden, die prachtvollsten Glasgemälde aus den Fenstern zu schlagen, denn in den Gotteshäusern sollte es licht werden im strengsten Sinne des Wortes. Aus demselben Grunde mußten die herrlichsten Skulpturen, Freskogemälde, der wundervollste Quaderbau überkleistert und bemörtelt werden. Die Fenster sollten nur eitel Glas umfassen, damit die einfallenden Sonnenstrahlen mit dem herrlichen Weiß an den Wänden spielen könnten. So gab es denn in den Gotteshäusern Einen Gott, Einen Glauben und Eine Farbe !

Konnte sich die Malerei, Architektur und Skulptur dieser Barbarei nicht entziehen, wie durfte ihre verwandte Schwester, die heilige Tonkunst

¹⁰⁹ 1838–1886.

eine Ausnahme machen? Bis circa 1700 gab es noch eine eigentliche Kirchenmusik, eine Musik voll ruhigen Ernstes und angemessener Würde, die den Gottesdienst verherrlichte und die gläubige Gemeinde zur Andacht stimmte; bis dahin erfreute sich die kirchliche Musik der sorgsamsten Pflege; an den größeren Kirchen blühten die Singschulen; Geistliche waren die eifrigsten Beförderer heiliger Musik.¹¹⁰

Mit dem Bau der Wiener Votivkirche – erbaut wegen der Errettung des Kaisers vor einem Attentat im Jahre 1853 – gelang der Neugotik der Durchbruch. In der zweiten Jahrhunderthälfte konnte sich dieser Baustil auch in Wien, wie schon in anderen Gebieten Europas, als typischer Sakralstil durchsetzen. In der Linzer Diözese wirkte Österreichs wohl engagiertester Vertreter des Cäcilianismus – zu einer Zeit, als Bischof Rudigier¹¹¹ (der mit dem Kaiserhaus in guter Verbindung stand) zur Machtdarstellung der Kirche eine neugotische Kathedrale erbauen ließ – den Neuen Dom, nach Plänen des Vollenders des Kölner Doms, Vinzenz Statz.

Der Vergleich mit anderen Kunstrichtungen und die Hervorhebung der Kunst der Gotik gegenüber jener der „verdorbenen“ Zeit findet sich in vielen Schriften restaurativer Komponisten. Auch ein Vergleich Witts zeigt noch 1870 die Sichtweise der Bauweise der Gotik durch die Vertreter des Cäcilianismus:

Einer mächtigen Bewegung Zeuge und Symbol zugleich ist der Dom zu Regensburg in den vier letzten Dezennien geworden. Im Gegensatz zu einer destruktiven Zeitströmung, in welcher das Wort nach Anerkennung seiner wahren Bedeutung sich sehnt, sollte der seinem ursprünglichen, reinen Baustile wieder gegebene Dom in seinen hinausstrebenden Türmen, auch zum Wahrzeichen des Verlangens sich auswachsen, der heiligen Tonkunst ihre wahre, liturgische Bedeutung wieder zu gewinnen. Hatte einst der ehrwürdige Bach ein Fürstliches Thema königlich durchgeführt, so wurde jetzt das königliche Wort Ludwig's I. zu Proske's Tat, die dieser gleich Carl dem Großen auf dem einzig richtigen

¹¹⁰ Strempl, *Kurzgefasste Grundsätze der katholischen Kirchenmusik*, S. 1f.

¹¹¹ 1811–1884.

Weg vollbrachte, der aus den Worten des Kaisers gesprochen:
Recurramus ad fontes.¹¹²

Auch Josef Gabler vergleicht 1871 die Entwicklungen in der Musik mit denen in der Architektur:

Dass der gothische Baustil der dem katholischen Christenthum entsprechendste Kirchenbaustil ist, darüber ist man so ziemlich einig, ebenso auch darüber, dass der Baustil der Renaissance, der Rococo- und Zopfzeit dieses nicht ist. Doch dreihundert Jahre war die Gothik verachtet; ihre Gesetzmässigkeit galt als Fessel, ihr Reichthum als erdrückend und verwirrend, ihr mystisches Halbdunkel mahnte störend an finstere Zeiten, und gar Alles hatte in ihr einen kirchlichen Anstrich. Wie ganz anders in einem Tempel der Renaissancezeit; Alles frei und licht, keine Säulen wie im Salon, Fenster und Fensterglas wie im Salon, falscher Marmor wie im Salon, halbgekleidete Gemäldefiguren und Statuen wie im Salon, kurz, man war da wie zu Hause und konnte sich auch darnach benehmen.

Ich bin nicht derart ein Freund des Alten, dass man alles Alte loben und alles Neue schmähen solle. Wir bemerken, achten und bewundern die unsterblichen Werke der Vorzeit in jedem Zweige der Kunst, aber wir sollen und wollen auch wissen, dass es vormals ebenfalls viele sterblichen Werke gegeben hat, und dass es Einseitigkeit und Irrthum ist, zu meinen, die Alten haben lauter Unsterbliches geschaffen, da eben ihre unvollkommenen Werke die Zeit verschlungen hat. Es fällt mir da immer ein gutes Witzwort eines alten geistlichen Herrn ein, der auf ein altes Ziegeldach zeigend, sagte: Nicht wahr, die Alten haben gute Ziegel gemacht? aber gleich mit feiner Ironie dazu bemerkte: So wird man einmal auch von unseren Ziegeldächern sagen, wenn alle schlechten Ziegel herabgefallen sind. Nichtsdestoweniger muss ich bei der Ansicht bleiben, dass wie die Zeit der Renaissance für die christliche Baukunst

¹¹² Zit. nach Eberhard Kraus, Die Referenten des Cäcilienvereins-Katalogs und der von ihnen in ihren Beurteilungen vertretene kirchenmusikalische Standpunkt, in: Unverricht, Der Cäcilianismus, S. 190 [CVC, Nr. 1–3, Regensburg 1870].

eine Zeit der Abirrung gewesen ist, man von der kirchlichen Musik, wenn auch nicht in gleicher, doch in ähnlicher Weise behaupten kann, sie habe in neuerer Zeit (17. und 18. Jahrh.) sich vielfach auf die Pfade der Weltlichkeit verirrt. In diesem Sinne wird, was oben über die Baukunst gesagt worden ist, uns als ein Gleichniss dienen.

Wer einen gothischen Dom durchschreitet, hat auf jedem Pflasterstein ein anderes perspectivisches Bild; wer in eine moderne Kirche eintritt, hat mit einem Blick auch schon Alles gesehen. Und das sei eben, sagt man, das Schönste, dass man überall auf den Altar sehen kann – wie im Schauspielhaus auf die Bühne. Das ist ein Bild der Kirchenmusik, als an die Stelle der alten Polyphonie die modische Monodie mit ihren leeren Bravourarien zur Geltung gekommen war. Hat die Architektur aufgehört sich selbst zu verstehen, wie sollten die in ihr wohnenden Künste sich verstehen, und wenn der Mensch einmal geschmacklos wird in Dem, was er sehen, tasten und messen kann, wie sollte er es dann nicht auch werden in Dem, was er nicht sehen und nur hören kann?¹¹³

Gerne dienten Vergleiche mit anderen Kunstrichtungen auch zur Veranschaulichung der Situation der Kirchenmusik, so wurde auch der „Verfall“ in anderen Kunstrichtungen in weniger geschätzten Epochen aufgezeigt:

Als in der Renaissancezeit das Griechenthum bestrebt war, in der Malerei sich geltend zu machen und den christlichen Geist aus ihr zu verdrängen, als an die Stelle der auferbaulichen, christlichen Heiligenbilder allerlei Genien mit ihrer Kleiderarmuth traten, war alsbald das gleiche Bestreben und Gebahren auf dem Gebiete der Kirchenmusik an der Tagesordnung. Wir sehen und hören es ja noch! Diese Phantasiefiguren mit ihren nassen anliegenden Gewändern, mit ihren blossen Armen, Brüsten, Schenkeln etc. sind sie nicht die sichtbare Darstellung jener auf sinnliche Lusterregung abzielenden Operngesänge

¹¹³ Josef Gabler, Die katholische Kirchenmusik. II. Geschichte der katholischen Kirchenmusik, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 4. Jg. (1871), S. 17f.

mit magerer Begleitung (Bekleidung), wie wir sie oft in den Kirchen anhören müssen?¹¹⁴

Wie in der Kirchenmusik die alte Polyphonie und die Gregorianik als für die Kirche ideale Stilrichtungen festgelegt wurde, wurde auch in der Architektur – wie etwa die Bauwerke der Wiener Ringstraße es belegen – bewusst auf unterschiedliche Stile für bestimmte Zwecke aber auch bestimmte Bevölkerungsgruppen zurückgegriffen. Mit diesem Rückgriff auf alte Stile und deren Zuordnung konnte es auch zu einer „falschen“ Verwendung eines Stils kommen. Weltliches konnte in die Kirche eindringen, aber auch die Verwendung des kirchlichen Stils für Weltliches wurde von manchen als befremdend angesehen:

Das Gotteshaus unterscheidet sich bestimmt von jedem andern Haus, in welchem Style es immer gebaut sein mag. Wenn die Gothikmanie jetzt den altdeutschen Kirchenbaustyl auch auf Privatbauten und Bahnhöfe anwendet, so ist dieses gelinde gesagt ein quid pro quo. Zur Zeit des altdeutschen Baustyles war es nicht so, da baute man die Häuser ganz anders als die Kirchen.¹¹⁵

3.2.3 Charakteristik der „wahren“ Kirchenmusik

Die Kirchenmusik ist also kein bloßer Schmuckgegenstand, sie ist auch nicht da, bloß zur Erbauung der Gläubigen, sondern sie ist Dienerin, Theilnehmerin, Mithelferin zur Vollbringung des feierlichen Gottesdienstes, ein wesentlicher Theil der feierlichen Liturgie, und muß hiebei ebenso den Regeln der Kunst als den Gesetzen der Kirche entsprechen.¹¹⁶ [...]

Lob, Bitte, Danksagung, Versöhnung bildet den Inhalt des heiligen Opfers, sowie sämtlicher liturgischer Handlungen und Gebete. Da nun

¹¹⁴ Ebenda, S. 26.

¹¹⁵ Raymund Schlecht, *Geschichte der Kirchenmusik*, Regensburg 1871, S. 213.

¹¹⁶ Streppl, *Kurzgefasste Grundsätze der katholischen Kirchenmusik*, S. 10f.

die Kirchenmusik ein Theil der feierlichen Liturgie ist, so kann dieselbe auch keinen anderen Zweck haben, als zum feierlichen Ausdrucke dieser Gebete und Handlungen mitzuwirken und die Gläubigen zu demselben Streben aufzumuntern. Hauptzweck der Kirchenmusik ist also die Ehre Gottes, ihr Nebenzweck besteht in der Erbauung der Gläubigen.

So einfach und unbestritten dieser Grundsatz ist, eben so wenig wird er beachtet. Oder ist es nicht wahr, daß es die ängstlichste Sorge der Musikbesorger und deßhalb auch der Componisten ist: Wird es den Leuten gefallen? geht es gut in's Gehör? was wird X und Y dazu sagen? – So tritt an die Stelle des Gottesdienstes schnöder Menschendienst; nicht die Erbauung, sondern die Erregung [...], die Unterhaltung und Ergötzung, nicht das kirchliche Gesetz, sondern Menschenlob, nicht der Geist der Kirche, sondern der Geschmack der Menge gibt den Ausschlag. Ich sage nicht, daß es überall so ist, aber wo es geschieht, dort gleicht die Kirchenmusik nicht dem Seraphim, der mit verhülltem Antlitze dem Ewigen den Preis der Anbetung darbringt, sondern sie gleicht der putzsüchtigen Dirne, die sich nur mit dem Gedanken herumträgt: „ob ich Dir gefalle.“ Es gibt nicht Worte genug, um das Sündhafte und Verkehrte dieser Rücksichtnahme auf Personen und den schlechten Geschmack einer unverständigen Menge zu geißeln. Ich sage: sündhaft; denn diese Handlungsweise ist Menschenkultus, eine Art Götzendienst, den man mit sich und der Gemeinde treibt; verkehrt und thöricht ist es aber, die Sache auf den Kopf zu stellen, indem man diejenigen zu Richtern und Lehrern macht, deren Geschmack durch edle Musik erst gebildet werden sollte.¹¹⁷

Kirchenmusik kann als Teil der Liturgie oder als mehr oder weniger notwendiges ausschmückendes Beiwerk betrachtet werden. Wird sie als Teil der Liturgie betrachtet, hat sie sich auch an die entsprechenden Regeln zu halten. Ist sie Beiwerk, besitzt sie hingegen größere Freiheit. Während der Kirchenmusik in der dem

¹¹⁷ Ebenda, S. 13f.

Cäcilianismus vorangegangenen Zeit auch im Sinne der Aufklärung eher indirekt als Gottesdienst, sondern zuerst als Menschendienst gesehen wurde (durch den diese zu Gott hingeführt werden sollten), war es das zentrale Anliegen des Cäcilianismus, die Kirchenmusik der „liturgischen Messe“, also des „Hochamtes“ als Teil der Liturgie den liturgischen Vorschriften gemäß zu gestalten.

Basierend auf den in den vorangehenden Abschnitten beschriebenen Ideen wurde versucht, die Anforderungen an eine „wahre“ Kirchenmusik immer mehr zu konkretisieren. Dass es nicht gerade leicht ist, zu definieren, wie eine „kirchliche“ Kirchenmusik auszusehen hat, wird sich in der Folge zeigen. Dennoch wurden von vielen Komponisten – gerade von jenen, die auch bewusst auf das Orchester verzichteten – versucht, vorgegebene Richtlinien in ihren Messen umzusetzen.

Bei einer Festlegung des Erscheinungsbildes von kirchlichen Kompositionen geht es immer in erster Linie um die Abgrenzung von der „weltlichen“ Musik. Der Versuch der Unterscheidung einer korrekten Kirchenmusik, genauer gesagt, liturgischen Musik, von der weltlichen „Unterhaltungsmusik“ ist nichts Neues. So steht seit Ende des 16. Jahrhunderts mit dem Aufkommen des „stile nuovo“ diesem als Kirchenstil die „alte“ kontrapunktische Setzweise zumindest als Kompositionstechnik gegenüber, die besonders in der Kirchenmusik Verwendung fand. Eine solide Kenntnis der kontrapunktischen Kompositionsweise hatte zumindest bis weit ins 19. Jahrhundert Tradition. Lehrerpersönlichkeiten, die weit über die Kirchenmusik hinaus wirkten – man denke nur an Johann Joseph Fux, Johann Georg Albrechtsberger, Simon Sechter – und deren Lehrwerke bzw. Kompositionen (die ja ihrerseits oft Vorbild für angehende Komponisten waren) geben davon Zeugnis.

Schon in der Zeit des Konzils von Trient hatten die musikalischen Entwicklungen hin zur Mehrstimmigkeit zu Diskussionen geführt. Bald kamen neue Gestaltungsweisen wie der konzertierende Stil. Der Weg zur eher homophonen Musik und damit verbunden der eigenständige und oft virtuose Einsatz von Instrumenten und Vokal-Solisten war geebnet.

Auch weltliche Einflüsse hat es in der Kirchenmusik immer gegeben – man denke nur an die Parodiemessen, die oft alles andere als „kirchliche“ Grundlagen in sich bargen, was in den Diskussionen des 19. Jahrhunderts kaum Beachtung fand. Der

Breslauer Domkapellmeister Moritz Brosig¹¹⁸ merkt dennoch, Emil von Schaffhäufl zitierend, an, dass in der Zeit der verehrten alten Meister deren Werke sich nicht immer so sehr von der weltlichen Musik abhoben, wie man es in neuerer Zeit propagiere:

Wollen wir (von der alten Musik) ohne überschwängliche Begeisterung sprechen, so ist ein grosser Theil des Charakters dieser Musik vorzüglich auch dem kräftigeren und ernsteren Charakter dieser Zeit zuzuschreiben; denn die weltliche Musik dieser Zeit ist genau nach derselben Schablone geformt, wie die geistliche, und wenn man die Noten ohne Text singt, würde man die oft ziemlich leichtfertigen Lieder unseres großen Lasso von seinen geistlichen Motetten kaum zu unterscheiden imstande.¹¹⁹

Vielleicht war es Absicht, um bei den Kirchenbesuchern beliebt zu sein, vielleicht lag der Grund auch in der oft mehrfachen musikalischen Betätigung auch außerhalb der Kirche, oder einfach fehlender Reflexion, die die Organisten in all den Jahrhunderten dazu bewegte, weltliche Märsche, Tänze, Arien und alles, was eben gerade beliebt war, in den Gottesdienst einfließen zu lassen, ob es inhaltlich passte oder nicht. Immer wieder gab es kirchliche Verordnungen, die gewisse Richtlinien brachten, kaum konkrete Vorschriften für das eigentliche Erscheinungsbild oder den Stil der Kirchenmusik.

Eine „wahre Kirchenmusik“ zu schaffen, aber besonders diese dann zu argumentieren, war nie leicht. Die entscheidende Frage war sehr oft, wie weit allgemeine musikalische Entwicklungen der Zeit einfließen dürfen, oder nicht.

In den Schriften der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts ist der Wille, eine „kirchliche“ Kirchenmusik zu schaffen, auch bereits in Bezug auf die liturgisch korrekten Texte deutlich erkennbar, so schreibt Scherrer:

¹¹⁸ 1815–1887.

¹¹⁹ Moritz Brosig, Ueber die alten Kirchen-Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Wiedereinführung im katholischen Gottesdienste, 2. Teil, Leipzig 1880, S. 20.

Besondere Pflicht des Regens-Chori wird es aber auch, nur solche Tonstücke zu wählen, die er mit seinem Musik-Personale zu besetzen, und auszuführen im Stande ist, und deren Melodien wahrhaft edel und religiös sind; er dulde keineswegs den Vortrag theatralischer, oder sonst die Andacht störender Piecen.¹²⁰

Die negative Bewertung des „klassischen“ Stils ist in dieser Zeit noch nicht gegeben, dem entspricht auch die Aufzählung der bevorzugten Komponisten:

Nach der mehrjährigen Erfahrung des Verfassers, (wenn selber sich darüber ungescheut und unpartheyisch aussprechen soll), fand er immer die Tonstücke von: Mozart, Haydn, Beethoven, Eibler, Abbe Stadler, Preindl und Gänsbacher für die Kirchenmusik die Erhabensten und Zweckmäßigsten.¹²¹

Großer Wert wurde dabei auf die lateinische Sprache gelegt. Dabei konnte der deutsche Volksgesang weiter bestehen, er wurde besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts sogar durch Herausgabe neuer Liederbücher besonders gefördert.

Die Sprache des Chorgesanges kann und darf nur dieselbe sein, welche für die ganze Liturgie vorgeschrieben ist, also die lateinische. Demnach wäre das sogenannte deutsche Hochamt mit Volksgesang unkirchlich; es ist aber wohl zu beachten, daß der Volksgesang während der feierlichen Messe durch die Zustimmung der Kirchen-Obern überall zu Recht besteht, wo man einen liturgischen Chorgesang schwer oder gar nicht zu Stande bringt. Diese Indulgenz gilt aber bloß für den eigentlichen Volksgesang, nicht aber für den Chorsänger, welche sich nach dem ausdrücklichen Befehle der Kirche beim gesungenen Amte, sowie bei allen von der Kirche vorgeschriebenen liturgischen Verrichtungen jederzeit nur der lateinischen Sprache zu bedienen haben.¹²²

¹²⁰ Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik, S. 39f.

¹²¹ Ebenda, S. 40.

¹²² Strempl, Kurzgefasste Grundsätze der katholischen Kirchenmusik, S. 11.

Wenn auch in der ersten Jahrhunderthälfte bereits gewisse restaurative Tendenzen heranwachsen, so sind daneben gerade im österreichischen Raum, die auf die Tradition bauenden und diese weiter entwickelnden Kräfte wirksamer. Mit der Festlegung von neuen Normen für eine korrekte Kirchenmusik, die insbesondere die Galanerien und virtuoson Elemente des vergangenen Jahrhunderts ablehnten, kam es in der Argumentation gerader der kirchlichen Kompositionen von unumstritten geachteten großen Komponisten immer wieder zu Problemen, denn es war kaum möglich, ihre Kirchenkompositionen generell als schlecht abzulehnen. So war ein Lösungsansatz, weniger auf das äußere Erscheinungsbild zu schauen, sondern vielmehr auf die inneren Werte, die eine wahre Kirchenmusik ausmachen:

Jedenfalls, meine Herren ! nicht in der Kleidertracht ! – Oder denkt Ihr etwa wie jene, die da bitterlich klagen, dass heut zu Tage Bürgerliche sich in Kleidern tragen wie ein Herr von Stand und Würden, und selbst hohe Häupter mit kurz geschnittenen Haaren einhergehen wie sonst nur Bauern anständig war, so dass einer kaum mehr wisse, worin der Unterschied zwischen einem Haarkräussler und einem Kammerherrn zu suchen? – Ja dann promulgirt eine Kleiderordnung für die verschiedenen Stände und Style! Ich aber meine, die wahre Würde des Kirchenstyls könne doch wohl nicht durch die Befolgung einer solchen Kleiderordnung bedingt sein, nicht durch Schnitt und Farbe des Kleides, durch das Tragen dieser oder jener Rockknöpfe, Haarbeutel, Schuhschnallen und wie all das Beiwerk heissen mag, nicht durch die Befolgung Eurer Zunftartikel, die da z. B. den übermässigen Sextaccord, die übermässige Secunde, den freien Eintritt jeder Septime, diese und jene Harmonieenfolge, jede effectuirende Instrumentation, und jeden der Philisterei ungewohnten kühneren Aufflug der Rede, kurz überhaupt alles als zunftwidrig verpönen, was nicht unter den wohllehrsamen Meistern seit Jahrhunderten Herkommens gewesen. Nein ! wahrlich nicht in solchem äusseren Beiwerk, sondern nur im inneren Wesen kann die eigenthümliche Wesenheit rechten Kirchenstyls liegen, nur im wahrhaft religiösen Sinn und Geiste der Tondichtung. Wie und durch welche Ausdrucksmittel dieser auszusprechen, das lässt sich freilich nicht

so leicht in Worte fassen, wie Ihr Eure technischen und sonstigen Verbote in Zunftartikel gefasst, sondern wem es der Genius nicht eingeweht, der wird es nimmer begreifen, nimmer fühlen: mit verbietenden und gebietenden theoretischen Regeln lässt sich hier nichts ausrichten.

Also einzig darauf kommt es an, dass der Tondichter ein wahrhaft religiöses Gefühl in Tönen ausspreche, darauf, dass er seinen religiösen Text mit warmem Sinn auffasse und treu, nur aber verschönert, verklärt und erhöht, in Tönen ausspreche, gleichviel dann, ob durch diese, oder jenes Kunstmittel, ob im Costüm der älteren, oder der uns näher liegenden Zeit, – und frei muss ihm die Bahn bleiben, die Herrlichkeit des Allerhöchsten je nach seiner menschlichen und künstlerischen Individualität entweder im heilig helldunklen Colorit, im Tone in sich gekehrter Contemplation, im Tone der Zerknirschung, des ehrfurchtsvollen Hinsinkens in den Staub vor dem Allmächtigen, – oder auch in lauten Jubeltönen des begeisterten Gemüthes, ausströmen zu lassen; – Alles gleichviel, sag ich, wenn es nur dem religiösen Inhalte des Textes angemessen ist.¹²³

Innere Werte der Musik sind schwer nachzuweisen. Andererseits konnte man auch praktisch alle „äußerlichen“ Erscheinungen der Musik – von Melodiebildung und Harmonik bis zur Satztechnik, Instrumentation und Rhythmik in Bezug auf ihre „Kirchlichkeit“ diskutieren. Von manchen wurden nur einzelne Elemente der neuen Entwicklungen abgelehnt, von anderen mehrere oder fast alle. Viele der Argumente scheinen bei genauerer Betrachtung eher ideologisch als logisch. Dennoch war es anscheinend für manche – besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte – notwendig, Regeln aufzustellen (in denen man sich auf liturgische Vorschriften berief) um danach dann die Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit der Kompositionen „objektiv“ beurteilen zu können. Ein Extrembeispiel dafür ist wohl der Cäcilienvereinskatalog, in dem alle Werke (und darunter sind mehrere hundert orgelbegleitete Messen) von

¹²³ Gottfried Weber, Über das Wesen des Kirchenstyls, in: Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, 3. Jg. (1825), S. 192ff.

mehreren Referenten daraufhin untersucht wurden und entweder aufgenommen oder abgelehnt werden konnten.

Eine Flut an Publikationen in der zweiten Jahrhunderthälfte diskutierte und propagierte Kennzeichen einer echten Kirchenmusik. Eine durchaus „gemäßigte“ Zusammenstellung findet man um die Jahrhundertmitte bei J. F. Kloß, der „Sekretär des Vereines zur Beförderung echter Kirchenmusik in Wien“ war:

Nach diesem Grundsatz hat sich der Kirchenstil von jedem weltlichen Stile durch folgende Merkmale zu unterscheiden:

- a) Durch Erhabenheit, Würde und Innigkeit der Melodie.
- b) Durch die möglichste Einfachheit und Reinheit der Harmonie.
- c) Durch das Vorherrschen des Gesanges und gänzliche Unterordnung der Instrumentalbegleitung.
- d) Durch solche Anwendung der Instrumente, welche zur Ausführung und Unterstützung einer erhabenen, religiösen Idee zweckdienlich erscheint und somit jene Instrumente ausschließt, welche der Heiligkeit des Ortes nicht angemessen sind.¹²⁴

Zwei Elemente aus der profanen Musik erregten besonderen Anstoß: Die den Tanzrhythmen entspringende Fröhlichkeit und das „Weichliche“ oder auch Selbstdarstellerische (etwa in ausgedehnten Figurationen), das in den Opernarien ihren Ursprung habe. Das solistisch Virtuose, das den Interpreten anstatt die liturgischen Handlungen in den Vordergrund rückt, sollte zurückgedrängt werden. Beide Elemente haben ihren Platz eher in der homophonen Musik, in der sich eine Stimme über die anderen erhebt. Der typische Kirchenstil – nicht erst im 19. Jahrhundert – bevorzugt jedoch eine zumindest annähernde Gleichberechtigung der Stimmen im kontrapunktischen Satz. Gerade Wien (wo eben diese kontrapunktische Satzweise eine ausgeprägte Tradition als Kirchenstil hatte) wurde, und das schon vor Aufblühen des Cäcilianismus in Deutschland, wie hier in der „Monatschrift für Theater und Musik“ 1855 vorgeworfen, dass hier – als Nachahmer der Mozart- und Haydn-Messen der unkirchliche homophone Satz dominiere:

¹²⁴ Joseph Ferdinand Kloß, Allgemeine Kirchenmusik-Lehre, Wien 1854, S. 40.

So hat denn auch Haydn's und Mozart's Wirken auf kirchlichem Tonfelde eine lange Reihe unselbstständiger Nachhänger auf seinem Gewissen, die schon ursprünglich wenig begabt, durch die ängstlich abguckte äußere Manier ihrer beiden Vorbilder unsere katholische Kirchenmusik jenem Punkte der Verflachung zugeführt hat, auf dem sie bis auf die neueste Zeit steht. Der Hauptstamm dieser eben so Talentlosen wie Verblendeten ist leider nur in Wien zu suchen. Der vorwiegend melodische Character Haydn-Mozart'scher Kirchenmusik hat bei den allzuwilligen und bequemen Wiener Schülern in ein so arges Monopolistenthum mit dem Reingesanglichen umgeschlagen, daß hier weit und breit gesponnene Kirchenstücke erstanden sind, deren Schema sich auf das unumschränkste Walten einer einzigen Stimme zurückführen läßt, die höchstens dann und wann sich zu einem Tausch- oder Abtretungsacte ihres Alleinherrscherrechtes an eine andere bequemt, welche letztere sodann jenes eigenmächtige Treiben, ohne die mindeste Rücksicht auf die zu Grunde gelegten Worte, meistens in pomphafter und schalster Redseligkeit fortsetzt.¹²⁵

Bei den Kompositionen der „Nachahmer“ der Wiener Klassiker handelt es sich natürlich oft um eine „vereinfachte“ Form von deren Kirchenmusik, in der eine kunstvolle kontrapunktische Gestaltung nur teilweise Platz findet.

Was für die Kirchenmusik allgemein galt, wurde auch auf die Orgelmusik bzw. Orgelstimmen übertragen, die im beginnenden 19. Jahrhundert noch vielfach von Laufwerk, Verzierungen und einer gewissen Leichtigkeit geprägt waren. Die Entwicklung im 19. Jahrhundert ging – und das in Wechselwirkung mit dem Orgelbau – zu einem Orgelideal der langen Notenwerte und gebundenen Artikulation hin, und den Organisten wurde aufgetragen, dass sie:

ihre Fertigkeit nicht in auffallenden Läufen, Passagen, Spielereien und Schnörkeln zu zeigen suchen, denn dieß ist der Ruhe, Würde und

¹²⁵ Kirchenmusik, in: Monatsschrift für Theater und Musik, Wien 1855, S. 350–357, hier: S. 353.

Heiligkeit des Gotteshauses zuwider und wirkt nicht erbauend sondern zerstreuend.¹²⁶

Das, wie man meinte, Weibliche und Verspielte der vergangenen Epoche wurde als weibisch und ganz einer objektiven, kraftvollen Kirchenmusik entgegenstehend gesehen:

Unsere moderne Kirchenmusik ist überhaupt ein übertragener Josephinismus. Wie in diesem die Glaubensarmut herrschte, so herrscht in ersterer Gedankenarmut [...]. Wir verlangen für die Kirche ein gesundes Gefühl, das mit Kraft gepaart ist, also Gemütstiefe, nicht aber ein Gefühl, das verschwommen und weibisch empfindsam ist. Weibliche Empfindsamkeit gehört in das Boudoir einer nervenschwachen Dame, nicht aber in das Haus Gottes. Hiermit trifft unsere Kritik [...] alle längeren ariösen Sätze mit klavierartiger Orgelbegleitung, ferner alle längeren Instrumentalsätze, Violin-, Orgel-, Horn-, etc. Solos – denn die Begleitung kann und darf nur den Gesang unterstützen – weiters alle brillanten Orgelläufe, jede Behandlung der Orgel als Concert-Instrument, [...] alle süßlichen, sentimental Figuren, jede eitle Spielerei, die sich wie Neckerei ausnimmt [...].¹²⁷

Diese Art der Musik wie auch die gefühlsbetonte Art der Ausführung, etwa zur Wandlung, wurde auch bei der Orgelmusik zum Gottesdienst als nicht würdig abgelehnt:

Vor allem ist es die Stümperhaftigkeit der allermeisten Orgelspieler, mit der sie dieses herrliche Instrument behandeln und die Heiligkeit des Ortes entweihen. Eine grosse Schaar ist kaum fähig schulgerechte Kadenzen an einander zu stümpfern, ohne Melodie und Zusammenhang; andere gefallen sich pleno organo durch unsinnige Läufe und Schnörkel breit zu machen, oder durch schmachtende, süsselnde, der

¹²⁶ Streppl, Kurzgefasste Grundsätze der katholischen Kirchenmusik, S. 29.

¹²⁷ Franz Mühlberger, Kirchenmusikalische Essays. Beiträge zur Reform katholischer Kirchenmusik. Nebst einer Abhandlung über das Dirigieren katholischer Kirchenmusik und einer musikalischen Beilage: Responsoria ad Missam von Witt, Znaim 1874, S. 30f. (Zit. nach: Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Kassel 1999).

Schmachtlappenmusik angehörende Melodie mit einer gehaltlosen Harmonie, besonders während der erhabensten Handlung der Wandlung nach ihrer Art das Gefühl der Zuhörer zu bearbeiten. Die Bessern sind noch jene, welche durch ein ruhiges, wenn auch beziehungsloses und indifferentes Spiel die Lücken ausfüllen; am Wenigsten hat man sich aus leicht erklärlichen Gründen über Fugunfug zu beklagen, wenn nicht irgend einer, um sich zu produzieren, oft noch höchst mangelhaft und ohne Verständniss eine auswendig gelernte Fuge eines Meisters etwa sogar von Bach — nicht selten nur ein Dutzend Takte abspielt, worauf dann nach kühner Modulation wieder der Waldgesang in der geläufigen oder ungeläufigen Tonart folgt.¹²⁸

Eine gewisse Weichheit findet man besonders in oft deutschsprachigen kleineren Messkompositionen, wo der Text meist mit den liturgischen Gesängen wenig Gemeinsamkeiten aufweist, stattdessen bisweilen Herz-Schmerz-Reime in volkstümliche Melodik gekleidet werden. Die korrekte Textwiedergabe und eine trotz Polyphonie gegebene Verständlichkeit desselben waren, wie es bereits zur Zeit Palestrinas verlangt wurde – gefordert.

Für Komponisten fasst Josef Gabler 1883 das erwünschte Erscheinungsbild der Kirchenmusik zusammen:

Für die Componisten speciell ist verordnet:

1. „Die Kirchenmusik muss sich von der profanen und theatralischen Musik nicht bloß durch die Melodien, sondern auch durch die Figuration und Harmonieführung unterscheiden; die zu schnellen, aufregenden Bewegungen und Tempi sind verboten. Wenn die Worte Heiterkeit und Freude verlangen, so geschehe es mit der Anmut heiliger und religiöser Freude und nicht mit ausgelassener Tanzbeweglichkeit; die Worte dürfen nie schneller gesprochen werden, als es bei einem gewöhnlichen Gespräche der Fall ist.“

2. „Die Worte sollen in der Ordnung gebraucht werden, in welcher die liturgischen Bücher den Text geben; nach Abschluss eines vollen

¹²⁸ Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, S. 209.

Gedankens kann die Wiederholung eines Wortes oder Abschnittes stattfinden, doch nur nach Bedürfnis, ohne Verkehrung des Sinnes und mit gehöriger Mäßigung. Bei einem mehrstimmigen Gesange ist es untersagt, die Worte dadurch zu verwirren, dass einzelne derselben von einigen und gleichzeitig andere von anderen Stimmen gesungen werden. Dieses versteht sich für das erste Mal, dass sie gesungen werden. Man singe alle Worte ohne Zusatz oder Abkürzung, nicht eine Silbe werde geändert.“

3. „Verboten sind dann alle Arieten, Duo's und Trio's nach Art der Bühnenmusik. Durchaus verboten sind die Recitative und alles ihnen Aehnliche.“

4. „Bezüglich der Instrumentalmusik werden lange Introductionen und Präludien, wie für das volle Orchester so für Solo-Instrumente untersagt und seien sowohl diese als jene stets kurz und einleitend. Ohne die Annehmlichkeit und das Colorit der Instrumente zu beeinträchtigen, wie es Kunst und Geschmack erfordert, hat man Weichlichkeit und großes Geräusch zu vermeiden. Der Compositeur vergesse nicht, dass die Instrumentalmusik in der Kirche bloß geduldet ist; die Instrumente haben den Gesang zu unterstützen und zu verschönern, ferne davon, ihn zu beherrschen [!], und noch weniger ihn beschwerlich zu machen oder ganz zu unterdrücken.“¹²⁹

Bei beiden oben zitierten Autoren wie auch bei dem folgenden, handelt es sich keinesfalls um radikale Vertreter des Cäcilianismus. Vielmehr spiegeln diese Aussagen die im Wesentlichen allgemein anerkannten Reformwünsche wieder. Als Ideal steht praktisch immer und unumstritten der Gregorianische Choral da. Auch dem „Palestrinastil“ wird ein hoher Wert – zumindest in der Theorie meist über den Orchestermessen – zugestanden. Dass in der Praxis die Wertschätzung oft anders aussah, ist ein anderes Kapitel. Mit den Rückgriffen auf die Stile vergangener Zeit wollte man durchaus eine „moderne“ Kirchenmusik schaffen – der Versuch einen „modernen“ kirchlichen Stil basierend auf alten Elementen zu schaffen, der auch

¹²⁹ Joseph Gabler, Die Tonkunst der Kirche, Linz 1883, S. 233f.

noch einen künstlerischen Wert zeigen sollte, erwies sich allerdings als nicht unproblematisch.

Dieser doppelte liturgische Charakter ist das Wesen der Kirchenmusik. Ob dieselbe blosse Vokalmusik sei, oder von Instrumenten begleitet werde, ist reine Nebensache und sehr untergeordneter Natur.

Prüfen wir nun die vorhandenen Musikformen mit diesem Massstabe in der Hand, so wird sich unschwer auf obige Frage folgende Antwort ergeben:

1. Die der Kirche ureigene Musik, die allen ihren Anforderungen entspricht, ist der Choral, ob ohne oder mit Orgelbegleitung, ob ohne oder mit sachgemässer Kürzung.
2. Als würdige Kirchenmusik folgt in zweiter Reihe die polyphone Musik, wie sie im Palestrinastyl von der Kirche gebilligt ist.
3. In dritter Reihe schliesst sich die Vokal- und Instrumentalmusik aus dem 17. und dem Anfange des 18. Jahrhunderts an; denn obwohl sie mit der weltlichen Musik jener Zeit fast identisch ist, so ist doch ihr Styl der gegenwärtigen modernen Musik fremd.
4. Dagegen hat die moderne Musik mit dem reichen Kapital ihrer Errungenschaften an neuen Formen und verbesserten Instrumenten sich erst ihren eigenen Kirchenstyl zu schaffen, der von der weltlichen Musik in Anlage, Stimmführung und Instrumentirung sich scharf unterscheidet, dagegen in künstlerischer Beziehung ihr nicht nur nicht nachsteht, sondern sie vielmehr übertrifft.¹³⁰

Von jenem Weg, der über die völlige Abwendung von historischen Weiterentwicklungen zu einer Hinwendung zu der Römischen Schule des späten 16. Jahrhunderts und damit zum „Palestrinastil“, und der „Klassische Vokalpolyphonie“ (in der strukturell-kontrapunktischen aber auch diatonischen, nicht-chromatischen Anlage) führte, ist hier wenig zu spüren. Vielmehr der Wunsch, mit modernen Mitteln eine entsprechende Kirchenmusik zu schaffen. Wie man auch hier erkennen kann, erfolgte die Weiterentwicklung der Kirchenmusik auf vielen unterschiedlichen

¹³⁰ Schlecht, Geschichte der Kirchenmusik, S. 214f.

Wegen. Während die einen die Musik des 18. Jahrhunderts schätzten und in ihrem Sinne weiterführten, gingen andere den Weg der Erneuerung – sei es, indem sie entsprechend den allgemeinen musikalischen Entwicklungen neue Elemente auch in die Kirchenmusik aufnahmen, oder sei es, dass sie das Neue im Vergangenen suchten.

Eine allgemeine Entwicklung der Musik des 19. Jahrhunderts – die zunehmende klangliche Gravität – ist auch in der Kirche deutlich zu spüren. Besonders deutlich zeigt sich das im Orgelbau, wo grundstimmige Register dem Klang nun eine stabile Basis verleihen sollten und die hohen, glänzenden Mixturen zurückdrängten. In seiner Gravität wurde lange Zeit auch ein Hauptcharakteristikum des Gregorianischen Gesangs gesehen. Kirchenmusik sollte, allein schon wegen der Akustik der oft großen Kirchenräume, auch schon früher tendenziell langsamer als andere Musik ausgeführt werden. Nun wurde das langsame und gravitatische immer mehr auch als Ideal und Charakteristikum der „wahren“ Kirchenmusik gesehen, was auch in Zusammenhang mit den Veränderungen im Orgelbau zu einer gewissen Ablehnung alles Schnellen und Leichten führte.

Aber nur die rechte Musik ist hier verstanden, denn nur diese vermag eine heilige zu werden. Zu dieser rechne ich nicht die neuere Methode, der es eigen ist, auf Kosten der Melodie und des Ausdrucks den Gesang mit immer wiederkehrenden Verzierungen und Manieren zu überladen, wodurch der ursprüngliche Gedanke verloren geht, und es höchstens noch die Worte und das Tempo sind, wodurch sich eine Arie von der andern unterscheidet. Deßhalb hat die ältere, reinere Methode stets noch und bei weitem den Vorzug, bei welcher das Einfache hervortritt, und die innersten Gefühle wahr und treu wiedergegeben werden. Die künstlichen Schnörkeleien, die Läufer, Vorschläge und Triller verunstalten das Heilige jeder großen Empfindung. Bei solcher Ausartung der Kirchenmusik ins Profane, das der Würde der christlichen Gottesverehrung durchaus widerspricht, kann es nicht genug eingeschärft werden, wie nothwendig es sei, zum alten, großen, ehrwürdigen Kirchenstyl wieder zurückzukehren, wie wir ihn bei Gregor dem Großen

finden, oder wie die heilige Musik auf ihre ursprüngliche Bestimmung von Palestrina zurückgeführt worden ist. Der Kirchenstyl ist immer von großer Gattung; langsam ist der Fortschritt, damit jeder Ton sein Recht finde, denn jeder ist bedeutungsvoll und will in Kraft und Reinheit einen heiligen Gedanken und ein heiliges Gefühl im Bunde mit den andern aussprechen. Wie er aber sein Recht verlangt, so läßt er auch jedem andern Tone sein Recht, und mit wahrer Liebe nimmt und gibt er, fängt an, wenn es Zeit ist, und endet, wenn es Zeit ist. Während aber so jeder Ton auftritt an seiner rechten Stelle, selbständig und mit innerer Kraft, kommt in das Ganze das rechte Maaß und jener fromme Wohlklang, der der Andacht ziemt, weil er der Ausdruck ihrer Harmonie ist.¹³¹

3.2.3.1 Exkurs: Gregorianischer Choral

Eine Vielzahl von Orgelmessen befasst sich mit der Gregorianik, sei es, dass Themen von dieser darin bearbeitet werden, der Stil nachgeahmt wird, oder ganze Melodien harmonisiert werden.

Im Wesentlichen basierte das, was man im beginnenden 19. Jahrhundert unter Gregorianischem Choral verstand, auf den Reformen des Tridentinischen

Konzils und damit auf der „Editio Medicaea“, die gegenüber dem mittelalterlichen Choral Beschneidungen und Vereinfachungen vorgenommen hatte. Der Gregorianische Gesang galt immer als ein Ideal der Kirchenmusik, auch das 17. und 18. Jahrhundert hatten den Choralgesang nicht vergessen, vielmehr wurde er in ein zeitgemäßes Gewand gesteckt – gerade darin kann man eine Art lebendiger Tradition sehen – für die Notation wurde nun die moderne Notenschrift verwendet, rhythmische Anpassungen an das moderne Taktgefühl wurden vorgenommen, das Repertoire durch Neukompositionen erweitert. Daneben hatten sich auch gewisse regionale Unterschiede wie auch verschiedene Auffassungen in den unterschiedlichen Orden entwickelt. Durch zahlreiche Neuauflagen konnte das neu gewonnene Gesangsgut Verbreitung finden. Die Orgelbegleitung förderte die rhythmisch wie

¹³¹ Franz Anton Staudenmaier, *Der Geist des Christentums*, Mainz 1838, S. 275ff.

harmonische Annäherung an die nichtgregorianischen Kirchenweisen. Viele Versettenkompositionen, bestimmt für die Alternatimpraxis, belegen die lebendige Praxis. Ein langsamer Vortrag in gleichen Notenwerten war im 17. Jahrhundert verbreitet, was der Orgelbegleitung gewisse Freiheiten und etwas mehr Bewegung gestattete. Anpassungen an die rythmische Gestaltungsweise der Zeit aber auch der Melodik (Akzidentienfrage) und der Harmonik brachten weitere Veränderungen im Choralgesang. Auch Einflüsse der zeitgenössischen Gesangspraxis wirkten prägend. In der zweiten Jahrhunderthälfte des 18. Jahrhunderts, mit der zunehmenden Förderung des landessprachlichen Volksgesanges, wurde die weiterentwickelnde Tradition des gregorianischen Gesanges stark zurückgedrängt, wenn auch nicht ausgerottet.

So steht im beginnenden 19. Jahrhundert einer „Neuentdeckung“ nichts entgegen. In den Anfängen der Choralforschung steht noch eine durchaus kompromissbereite und an der Praxis orientierte Vorgehensweise. Einerseits waren die Ausgaben und Chorallehren des vergangenen Jahrhunderts weiterhin in Gebrauch, andererseits vereinfachten und veränderten auch die Neuausgaben, wie die vorwiegend syllabisch angelegten „Cantica Sacra“ von Caspar Ett¹³² (München 1827) oder „Enchiridion Chorale“ von Joh. G. Mettenleiter¹³³ (Regensburg 1853) die ursprünglichen Melodien¹³⁴. Die aufkeimende wissenschaftliche Erforschung brachte jedoch in der weiteren Folge eine Hinwendung zu älteren Quellen und damit einen Bruch mit der Tradition zugunsten der Suche nach der ursprünglichen Musik. In der zweiten Jahrhunderthälfte waren es schließlich alle bedeutenden Vertreter des Cäcilianismus, die vehement für die Choralpflege eintraten, wenn sie auch bisweilen anderen Musikstilen etwa dem Palestrinastil mehr Energie widmeten. Dennoch wurde gerade der Choral als die Kirchenmusik schlechthin propagiert. Franz Witt schreibt in „Der

¹³² 1788–1847.

¹³³ 1812–1858.

¹³⁴ Das ganze Jahrhundert ist in Frankreich wie auch in Deutschland von Choralforschung und Neuausgaben mit (teilweise neu komponierten) gregorianischen Gesängen und Chorallehren geprägt. Im deutschsprachigen Raum sind in der ersten Jahrhunderthälfte u. a. jene von Caspar Ett (1827), Joseph Antony (1829), Johann Baptist Schiedermayer (ca. 1830), Wenzeslaus Maslon (1838), Franz J. Vilsecker (1841), Johann Georg Mettenleiter (1853) und Anselm Schubiger (1858) zu nennen. In Frankreich erreichten vielfältige Forschungen und lokale Chorlausgaben ihre endgültige Durchsetzung in der Edition Vaticana der Mönche von Solesmes.

Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern“ 1865, einer für die Entstehung des Cäcilienvereins mit all seinen Konsequenzen durchaus bedeutenden Schrift, über den Gregorianischen Choral:

Von dem Chorale nun behaupte ich, dass er ein liturgisches Gesetz sei d. h. dass die ernstliche Verpflichtung vor Gott und der Kirche im Gewissen für alle Beteiligten (Ordinariate, Kirchenvorstände, Chorregenten) besteht, denselben als eigentlich kirchlichen Gesang, als Kirchen-Musik in auszeichnender Weise vor jeder anderen Musik zu betrachten, zu behandeln und auszuführen.¹³⁵ [...]

Es ist also ein durchaus abnormer dem kirchlichen Geiste widersprechender Zustand, wenn, wie es in Altbayern fast durchgängig der Fall ist, in jeder Diözese kaum zehn Kirchen sich finden, in welchen das ganze Jahr hindurch auch nur ein Einziges Mal, vielleicht mit Ausnahme der Charwoche, ein Amt nach den cantus gregorianus gesungen wird. Es muß mit dem strengsten Tadel belegt werden, wenn an die Stelle desselben die profansten deutschen oder lateinischen Lieder treten, was bei uns, soweit meine Kenntnisse reichen, so vielfach der Fall ist. Es ist ein Pflichtverletzung von Seite der Geistlichen, wenn er, statt den gregorianischen Gesang zu fördern, der Aufführung desselben entgegentritt! Ich sage nicht, man solle nur den Choral singen. Aber ihn gar nie singen, ist ein Beweis des völlig unkirchlichen Zustandes der kirchlich sein sollenden Kirchen-Musik.¹³⁶

Die „Regensburger Reform“, die 1873 zu einer Neuausgabe der „Editio Medicaea“ durch Franz Xaver Haberl führte, war nicht unumstritten. Dennoch gelang es, für den Regensburger Verleger Friedrich Pustet am 1. Oktober 1868 ein päpstliches

¹³⁵ Franz Witt, Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern. (Oberbayern, Niederbayern und Oberpfalz.), Regensburg 1865, S. 15.

¹³⁶ Ebenda, S. 18.

Druckprivileg und eine Empfehlung von Pius IX. zu erhalten und auch für mehrere Neuauflagen die Approbation durch die Ritenkongregation.¹³⁷

In Frankreich fand mit dem Wiedererwachen des monastischen Lebens nach der Revolution auch eine Besinnung auf den Gregorianischen Choral als zentrales Element der liturgischen Feier statt. Intensive Choralforschung suchte auch hier – zentrale Forschungsstätte ist Solesmes mit Abt Guéranger¹³⁸, in Deutschland vertraten diese Richtung die Beuroner Benediktinern – bald eine Rückbesinnung auf die Quellen. Und hier wurden im Unterschied zu den Regensburgern die mittelalterlichen Quellen bevorzugt. Nicht nur die politischen Differenzen zwischen Frankreich und Deutschland führten zu einer strikten Ablehnung der Regensburger Ausgabe, der immerhin die Monopolstellung für 30 Jahre gesichert war.

Papst Leo XIII. entschied sich schließlich gegen die Regensburger Ausgabe und beauftragte die Mönche von Solesmes zu einer neuen Choralausgabe. Als das Privileg mit 1. Jänner 1901 ausgelaufen war, musste die Ausgabe einer neuen Platz machen: der „Editio Vaticana“ (seit 1905), die auch durch das „Motu proprio“ von Pius X. Bestätigung fand.

Im beginnenden 20. Jahrhundert wurde dem Choral auch in den „liturgischen Bewegungen“ eine besondere Bedeutung zugemessen. Um ihn dem Volk nahe zu bringen, entstanden nun auch wieder „nachkomponierte“ und übersetzte Choralmelodien. In einem neuen Kleid wird er damit auch wieder für Orgelmessen bedeutend.

¹³⁷ Vgl. Karl Gustav Fellerer, *Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* (Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts, Bd. 2), Regensburg 1985, S. 92.

¹³⁸ 1805–1875.

3.2.4 Zweite Jahrhunderthälfte – „Cäcilianismus“: Beispiele regionaler Entwicklungen

Unter „Caecilianismus“ wird im allgemeinen eine eng an die Organisation der „Cäcilienvereine“ gekoppelte Bewegung innerhalb der katholischen Kirche verstanden, die es sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Aufgabe gemacht hat, die Kirchenmusik durch Einhaltung aller liturgischer Vorschriften von allen weltlichen Einflüssen frei zu halten, und so eine „wahre“ Kirchenmusik über alle Kirchenhöre zu verbreiten. Vom deutschsprachigen Raum ausgehend, hat die Bewegung zumindest ab den 1880er Jahren in zahlreichen Ländern Anhänger gefunden, besonders auch in Italien, Holland, Belgien, Böhmen, aber selbst in den USA. Da gerade unter den kirchenmusikalischen Reformern auch Orgelmessen besonders gefördert wurden, seien die Entwicklungen hier kurz betrachtet.

Was auf den ersten Blick vielleicht nach einer sehr einheitlichen Bestrebung innerhalb der katholischen Kirche aussieht, erweist sich bei näherer Betrachtung als äußerst vielschichtige, und keineswegs eindeutig definierbare Erscheinung. Nicht nur, dass es nicht nur einen Cäcilienverein sondern vielmehr mehrere Cäcilienvereine gegeben hat, die sich ihrerseits teilweise wieder auflösen mussten, oder wo es durch Abspaltungen zu Neugründungen kam. Die unterschiedlichen Seiten haben mit nicht nur im Detail auseinandergelassenen Vorstellungen von idealer Kirchenmusik die Wahrheit jeweils für sich beansprucht und die kirchlichen Vorschriften entsprechend ihren Idealen interpretiert. Selbst die einzelnen Vertreter desselben Vereins hatten bisweilen ein sehr unterschiedliches Bild von dem, was aus der Kirchenmusik werden sollte und gewisse persönliche Interessen spielten auch gelegentlich eine Rolle.

Bereits im 18. Jahrhundert hatte es Caecilien-Bündnisse mit dem Ziel der Förderung der Kirchenmusik gegeben, die vielfach den „stile antico“ bevorzugten. Zu nennen ist hier etwa die Cäcilien-Congregation in Wien, die 1784 aufgehoben wurde.¹³⁹

¹³⁹ Vgl. Tittel, Österreichische Kirchenmusik, S. 252.

Im beginnenden 19. Jahrhundert waren es vor allem die Zentren München und dann besonders Regensburg, die als Motoren für die Reformbewegung zu nennen sind. Im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts finden die Aufführungen alter A-cappella-Chöre durch Ett in München große Aufmerksamkeit, ebenso dürfen Persönlichkeiten wie Bischof Sailer als wichtiger geistiger Wegbereiter genauso wenig wie die Schriften Carl Proskes übersehen werden.

Die Kirchenmusik des ganzen 19. Jahrhunderts war stark von der vereinsmäßigen Organisation geprägt – Vereine waren ja in diesem Jahrhundert eine durchaus beliebte Vereinigungsform. Auf der einen Seite waren es bereits in der ersten Jahrhunderthälfte die Vereine, deren Mitglieder in einzelnen Pfarren durch Geldbeschaffung oder aktive Mitwirkung an den Gottesdiensten größer angelegte kirchenmusikalische Aufführungen – meist traditioneller Kirchenmusik – ermöglichten. Auf der anderen Seite entstanden in der zweiten Jahrhunderthälfte überregionale Vereinigungen, die es sich zur Aufgabe machten, die Kirchenmusik generell zu reformieren. Sie bauten auf die Ideale, die sich bereits in der ersten Jahrhunderthälfte herausgebildet und abgezeichnet hatten, auf. Man suchte sich in vergangenen Zeiten ein (idealisiertes) Ideal und hoffte, indem man dieses quasi wiederbelebt, in der schwierigen Situation der vielfach kirchenfeindlichen Umgebung eine ideale Welt wiederherstellen zu können. Geradezu missionarisch wurde vorgegangen, um auch die kleinsten Kirchenhöre zu erreichen. Und obwohl es in den Wurzeln zumindest in Deutschland, wo ja viele der radikaleren Reformer beheimatet waren, eine zuerst eher von Theologen als von Musikern geprägte Bewegung war, war sie doch auch stark praxisorientiert – man war dabei allerdings bestrebt, keine inhaltliche Kompromisse einzugehen.

Die bereits stark ausgeprägten Reformbestrebungen führten 1868 am Katholikentag zu Bamberg zur Gründung des Allgemeinen Caecilien-Vereins für katholische Kirchenmusik. Treibende Kraft war Franz X. Witt, der mit geradezu propagandistischen Schriften bereits in den Jahren zuvor auf die schlechten Zustände

der Kirchenmusik aufmerksam gemacht hatte¹⁴⁰ und Reformen forderte. Viele Jahre prägte er den Verein und verbreitete seine Vorstellungen u. a. in den Zeitschriften „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“¹⁴¹ und „Musica sacra“¹⁴². Auch der von Franz Xaver Haberl herausgegebene „Caecilien-Kalender“¹⁴³, der später in „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“¹⁴⁴ umbenannt wurde, verfolgte in oft sehr radikaler Weise dieselben Ziele. Durch die Verbreitung der Zeitschriften aber besonders auch durch die Gründung einer Kirchenmusikschule in Regensburg 1874 durch Haberl, der oft noch wesentlich radikaler war als Witt, fand diese Richtung des Cäcilianismus eine weite Verbreitung, da die Schüler, viele von ihnen auch aus Österreich, dort eine entscheidende Prägung erfuhren. Neben Artikeln, die die Arbeit des Vereins schildern, und in verschiedener Form Anweisungen zur „wahren Kirchenmusik“ geben, wurde auch der bereits erwähnte Katalog (Cäcilienvereins-Katalog ab 1870) erstellt, der auf der einen Seite die vom Verein als empfehlenswert angesehenen Kompositionen, andererseits aber Gründe für die Ablehnung nennt. Auch in anderen Diözesen kam es in der Folge zu Vereinsgründungen, die ihre eigenen Publikationen herausbrachten.¹⁴⁵ Und während gewetteifert wurde, wer den Idealen am besten entsprach, kam es gleichzeitig zu grundsätzlichen Meinungsverschiedenheiten über das Wesen der Kirchenmusik. Nicht alle waren in ihren Anschauungen, besonders was den Einsatz von Instrumenten in der Kirchenmusik betrifft, gleich radikal. So war man in Österreich im Allgemeinen offener, sowohl der Musik des 18. Jahrhunderts gegenüber als auch Kompositionen im modernen Stil. Nach intensiven Auseinandersetzungen, die sich wieder in zahlreichen Schriften widerspiegeln¹⁴⁶, kam es 1875 zu der Gründung eines eigenen Vereins durch Johannes Ev. Habert.

¹⁴⁰ „Die kirchliche Musik im Allgemeinen, besonders in Regensburg und München“, 1859 (Aufsatz in der Augsburger Postzeitung); „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern“, 1865.

¹⁴¹ Ab 1866.

¹⁴² Ab 1868.

¹⁴³ Ab 1876.

¹⁴⁴ Ab 1886.

¹⁴⁵ Z. B. Wiener Blätter für katholische Kirchenmusik, Kirchenmusikalische Vierteljahresschrift (Salzburg), Gregoriusblatt (Aachen) u. v. m.

¹⁴⁶ Isidor Mayrhofer, Über Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik, Augsburg u. Wien o. J. [ca. 1894]; Moritz Brosig, Über die alten Kirchen-Compositionen

Trotz oder gerade wegen aller Differenzen brannte innerhalb der Vereine ein Feuer der Begeisterung, die Ideale zu verbreiten. Eine Flut an Schriften und Kompositionen (viele davon nur orgelbegleitet) ist aus dieser Begeisterung hervorgegangen. In den Schriften über Kirchenmusik der zweiten Jahrhunderthälfte dominieren generell jene, die sich mit den Ideen des Cäcilianismus auseinandersetzen – sei es, dass sie dafür werben oder dagegen kämpfen. In der Praxis waren Traditionen in der Kirchenmusik nicht so leicht auszurotten. In derselben Stadt wurde oft, je nachdem, wer das Sagen hatte und welche Kräfte zur Verfügung standen, unterschiedliche Stile gepflegt:

Die Messen, die an der Wiener Klassik orientiert waren, und teilweise die zeitgenössischen Stilmittel in sich (mehr oder weniger) aufgenommen hatten, wurden weiterhin gepflegt, je nach Möglichkeit mit Orchester, kleinem Ensemble, mit Orgel oder Bläsern aufgeführt. Daneben gab es – neben Versuchen der Belebung des Choralgesanges – all jene Messen, die im stilistischen Umfeld der „streng liturgischen“ und an der Vokalpolyphonie orientierten Cäcilienvereine entstanden, gleichzeitig aber auch diverse Formen von sehr einfach oder auch kunstvoller gearbeiteten „volkstümlichen“ Kompositionen. So wurden beispielsweise in Salzburg an den drei Hauptkirchen gleichzeitig völlig unterschiedliche Stile gepflegt: Im Dom der an der Klassik orientierte, in St. Peter der „cäcilianisch gefärbte Geist“ und in der Franziskanerkirche der „Volksgeist“ – der franziskanisch-volkstümliche Stil.¹⁴⁷

Es gab im 19. Jahrhundert (wie auch in den Jahrhunderten davor) unterschiedliche Ansätze, die Kirchenmusik dem Zeitgeist entsprechend zu reformieren. Einerseits wurde das Singen und Erforschen des Gregorianischen Chorals intensiviert (das geschah zuerst besonders in Frankreich), die „Klassische Vokalpolyphonie“ wurde zum Ideal der mehrstimmigen Kirchenmusik erhoben (besonders in einigen Regionen Deutschlands), daneben gab es Bestrebungen, die Kirchenmusik auf Basis

des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Wiedereinführung beim katholischen Gottesdienste, Leipzig 1880, u. a.

¹⁴⁷ Vgl. Wolfgang Hoffmann, Pater Peter Singer OFM 1810–1882. Ein Beitrag zur franziskanischen Musiktheorie und Kompositionspraxis im 19. Jahrhundert im Raum Salzburg – Tirol (Musikwissenschaftliche Schriften 24), München, Salzburg 1990, S. 386.

der Tradition zu reformieren (wie es besonders auf österreichischem Gebiet Anhänger fand). Jede Region hatte dabei ihre eigenen Schwerpunkte beeinflusst durch Tradition, äußere (etwa auch politische) Umstände wie auch die charakterlich teilweise nicht gerade einfachen Akteure, was zu zahlreichen Auseinandersetzungen führte. Unterschiedliche Auffassungen ergaben sich aber auch durch die Tatsache, dass der „deutsche Cäcilianismus“ ursprünglich eher von Priestern geprägt war, denen eine strenge Regelung entsprechend den allgemeinen liturgischen Vorschriften ein besonderes Anliegen war, während in Österreich zahlreiche Laien in den Vereinen an der Spitze standen, die einen musikalisch breiteren Horizont einbrachten.¹⁴⁸

Um einen gewissen Einblick in die kirchenmusikalische Situation und die Gründe bzw. Beurteilung von Orgelbegleiteten Messen zu gewinnen, sollen hier einige Regionen mit ihrem speziellen Zugang zu den Reformideen und ihren wichtigsten Vertretern kurz dargestellt werden. Besonders in Hinsicht auf den Streit um die Orchestermessen scheint das von Bedeutung zu sein. Aber auch die Entstehung unterschiedlicher Typen von Orgelmessen lässt sich durch regionale Entwicklungen erklären.

3.2.4.1 Deutschland

Wie der „Cäcilianismus“ keine einheitliche Bewegung war, sind auch die Entwicklungen innerhalb Deutschlands unterschiedlich. So vertraten etwa zwei bedeutende Vordenker – der Gründer des deutschen Cäcilienvereins, Franz X. Witt und der Mainzer Domkapellmeister Georg Weber durchaus unterschiedliche Ideale: beide orientierten sich an der Vergangenheit. Ersterer jedoch an der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, Weber sah sein Ideal in der Musik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Vgl. auch Friedrich Wilhelm Riedel, Der Mainzer Domkapellmeister Georg contra Witt und Brosig, in: Unverricht, Der Cäcilianismus, S. 216.

¹⁴⁹ Vgl. ebenda.

Stellvertretend für Deutschland sei hier ein Blick auf die Entwicklung von zwei wichtigen Zentren, in denen für die Orgelmessen bedeutende Komponisten wirkten, geworfen: München und Regensburg.

3.2.4.1.1 München

München gilt als das erste Zentrum der kirchenmusikalischen Reformer des 19. Jahrhunderts. Die Münchner Tradition war auch hier zeitbedingten Veränderungen unterworfen, was durch das Engagement der kirchenmusikalisch Aktiven mit überregionaler Wirkung zu der Verbreitung ihrer Ideale und dem intensiven Interesse an der älteren Kirchenmusik führte. Im Unterschied zu späteren, vereinsmäßig organisierten Kirchenreformbewegungen gab es in München jedoch kein entsprechendes Publikationsorgan, sodass die Propagierung der Ideale nicht aggressiv von statten ging. Erst mit Karl Emil von Schafhäütl¹⁵⁰ mischte sich ein Münchner Vertreter ernsthaft in die schriftlich ausgetragenen Diskussionen über Kirchenmusik ein.

Das „Gregorianische Seminar“ bildete hier Sängerknaben und Instrumentalisten für St. Michael aus, wobei das Repertoire im 18. Jahrhundert neben einheimischen zeitgenössischen Komponisten auch die älteren, wie Orlando di Lasso, Johann Kaspar Kerll, Ludovico Grossi da Viadana, Antonio Lotti sowie weitere Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts umfasste.¹⁵¹ Die Qualität der Kirchenmusik ließ in der Zeit der Aufklärung auch auf Grund äußerer Umstände im Seminar deutlich nach. Kritik an zu lauten Instrumenten (Trompeten, Pauken) und schwachen Sängern wurde laut. So kann man über die „Maltheserkirche“ lesen:

Die Musik wird hier von dem Chur-fürstl. Seminarium gemacht, wozu noch von der Kirchenkasse ein Organist, 4 Geiger, ein Tenor- und Basssänger, nebst 3 Trompetern mit, obwohl schmalen Besoldungen unterhalten werden. [...] Der Zöglinge dieses Seminariums sind izt gewöhnlich siebzig bis achtzig, unter denen ich fünf und zwanzig bis

¹⁵⁰ 1803–1890.

¹⁵¹ Hans-Josef Irmen, Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 22), Regensburg 1970, S. 86f.

dreissig gute Sopran- und Alt-Stimmen annehmen darf. Von den übrigen spielen fast alle ein Instrument und singen Tenor oder Bass, freilich wie von Knaben zu vermuthen, mit schwacher Stimme.

Die Sänger des Seminariums sind meistens nur zur Hälfte gegenwärtig, oft sind ihrer noch weniger, und die Musik klingt so mager, so kalt, alle Stimmen sind so schwach besetzt, und auch die gegenwärtigen machen sich die Sache so bequem, sind so träge, o– es ist eine unangenehme Empfindung in diesem erhabenen Tempel, dessen blosser Anblick schon mit erhabenen Gedanken die Brust erregt, ein so schläfriges, eiskaltes Gewimmer hören zu müssen. Die Direktion fühlt dies selbst, wie es scheint, denn sie lässt immer mit Trompeten und Pauken weidlich darauf los spielen, welches aber mit dem Gequik der Violinen, den scharfen Tönen der Orgel, und dem lauen Gebrumm der Sänger einen Charivari bildet, vor dem es kein Gebildeter lange aushalten kann.¹⁵²

Mit der Auflösung des „Seminarum Gregorianum“ 1804 kam es zu einer entscheidenden Umstrukturierung. Nun lag es an Johann Baptist Schmid¹⁵³, der seit 1798 Chordirigent an St. Michael war, einen neuen Weg zu bereiten. Er gründete – mit einigen Anfangsschwierigkeiten – eine eigene Singschule. Caspar Ett¹⁵⁴ – Schüler von Schmid – wurde Inspector an dieser Singschule und gemeinsam wurde nun versucht, Reformen in der Kirchenmusik herbeizuführen. Bereits in seiner Studienzeit hatte er sich – wie auch Johann Baptist Schmid – mit den Chorbüchern des kurfürstlichen Seminars, die u. a. Werke von Palestrina, Lasso und Ockeghem enthielten, befasst. Im Archiv befanden sich damals zahlreiche – meist bearbeitete – Abschriften der Werke dieser Meister.¹⁵⁵ Ab 1816 wirkte Caspar Ett als Hoforganist

¹⁵² Ueber Kirchenmusik in München. Briefe an einen Freund. Erster Brief, in: Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig 1803, Sp. 561f.

¹⁵³ 1772–1844.

¹⁵⁴ 1788–1847.

¹⁵⁵ Vgl. Siegfried Gmeinwieser, Josef Rheinberger und die kirchenmusikalischen Aktivitäten der Münchner Hofkapelle, in: Josef Rheinberger. Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München. München, 23.–25.11.2001, hrsg. v. Stephan Hörner und Hartmut Schick (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 62), Tutzing 2004, S. 246.

an St. Michael – er übte dieses Amt bis zu seinem Tod aus. Durch seine intensive Auseinandersetzung mit der alten Kirchenmusik, durch seine Sammeltätigkeit auf diesem Gebiet war er ein entscheidender Wegbereiter für die Ideen des späteren Cäcilianismus und entwickelte seinen eigenen Kompositionsstil. Im Unterschied zu den später in Regensburg tätigen Reformern stellte für Ett instrumentalbegleitete Kirchenmusik kein Problem dar. Er selbst komponierte Kirchenmusik mit Orchester im zeitgenössischen Stil ebenso wie einfache, mit einer Orgelstimme noch im Basso-continuo-Stil versehene kirchliche Kompositionen.

Die Aufführung des „Miserere“ von Allegri mit 40 Chorsängern am Karfreitag 1816 in der Michaelskirche in München wirkte gleichsam als Initialzündung und fand ein enormes Echo im süddeutschen Raum. Das Spektrum der aufgeführten älteren Komponisten ist breit – es war hier wohl nicht der Effekt des „Neuen“ – die Komponisten hatten ja teilweise durchaus eine gewisse Tradition in München – es war ein neuer Zugang zu der Musik und der Interpretation derselben. So berichtet ein Zeitgenosse über die aufgeführten Werke:

Man liest mit stiller Erbauung die Namen der Meister Orlando, Palestrina, Scarlatti, Perti, Fux, Allegri, ja sogar der ältern Contrapunktisten: Jak. Obrecht, Joh. Ockenheim, und erfreut sich des ruhmvollen Strebens, die oft sehr ausgearteten Kirchencompositionen durch Vorhaltung ernster älterer Musiker auf Würdigeres und Anständigeres hinzuleiten, so wie die zarte viel vorbereitete Gesangsausführung derselben nur Lob und Nachahmung verdient.¹⁵⁶

Zu Erwähnen ist auch die Herausgabe einer Sammlung Gregorianischen Choralen, der „Cantica Sacra“ (1827) – der Zeit entsprechend vereinfachend und syllabisch gehalten und mit einer generalbassmäßigen „modernen“ harmonischen Orgelstimme versehen – an der Ett maßgeblich beteiligt war. Ett trug, wie auch die Münchner Hofkapellmeister Joseph Hartmann Stuntz¹⁵⁷ und Johann Caspar Aiblinger¹⁵⁸ mit seinen Palestrina-Bearbeitungen (er fügte u. a. eine Orgelstimme hinzu) zur Palestrina-Renaissance entscheidendes bei. In seinen eigenen Kirchenkompositionen

¹⁵⁶ Zit. nach Irmen, Gabriel Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus, S. 91.

¹⁵⁷ 1793–1859.

¹⁵⁸ 1799–1865.

zeigt er sich von der Auseinandersetzung mit Werken vom 16. bis zum 18. Jahrhundert beeinflusst. Einige seiner Schüler (Karl Ludwig Drobisch¹⁵⁹, Karl Greith¹⁶⁰, Franz Lachner¹⁶¹, Karl Emil von Schafhautl¹⁶²) trugen seine Ideen weiter, sei es in eigenen Kompositionen oder in theoretischen Schriften.

Nach dem Tod Etts im Jahr 1847 gab es gewisse Probleme und auch Rivalitäten, schließlich konnte jedoch Peter Berchtold den Chor wieder auf ein gutes Niveau heben – wobei nun die oberen Stimmen nicht mehr allein mit Knaben besetzt waren.

Auch in den anderen Kirchen Münchens tat sich kirchenmusikalisch einiges. St. Kajetan stand im beginnenden 19. Jahrhundert musikalisch in enger Verbindung mit dem Dom und von beiden wurde über die eher mittelmäßige Musik berichtet. 1816 wurde Anton Schrofl¹⁶³ Domkapellmeister und mit ihm kam eine Persönlichkeit zum Zug, die sich – wie in St. Michael Ett – ganz der Reform und Verbesserung der Kirchenmusik widmete. Das Repertoire umfasste neben Werken älterer Meister wie Orlando di Lasso und Palestrina auch zeitgenössische Kompositionen und auch jene der unmittelbaren Vergangenheit, die von späteren Reformern ja abgelehnt wurden.¹⁶⁴ Auch die Choralpflege wurde insbesondere in St. Kajetan von höchster Stelle forciert, ohne dass jedoch die Mehrstimmigkeit dauerhaft in den Hintergrund gedrängt worden wäre.

1847 bernahm Gustav Pordesch die nun zusammengelegte Stelle des Chordirigenten und Organisten von St. Kajetan. Seine zuvor erfolgte Eingabe an den Stiftsprobst¹⁶⁵ gibt interessante Hinweise über die damalige kirchenmusikalische Praxis und die Rolle von Organist und der orgelbegleiteten Messen:

Eingabe Gustav Pordesch’s

Organisirung des Chores an der koenigl. Stiftskirche zu St. Cajetan betr.:

[...]

¹⁵⁹ 1803–1854.

¹⁶⁰ 1828–1887

¹⁶¹ 1803–1890.

¹⁶² 1803–1890.

¹⁶³ 1774–1846.

¹⁶⁴ Vgl. Irmen, Gabriel Rheinberger als Antipde des Cäcilianismus, S. 100f.

¹⁶⁵ 12. Dezember 1846.

§ 1

Was die Vereinigung der Dirigentenstelle mit dem Organistendienst betrifft, wage ich zu erörtern:

a. Bey großen Diensten, die sich im Jahre auf 8 bis 10 belaufen, macht sich Herr Kabinetszahlmeister Möhl ein Vergnügen unter meiner Direktion als Organist zu wirken u. verbindet sich hiezu sonst keinen Chor mehr zu besuchen.

b. bey kleinen Diensten z. b. an sonstäglichen Verrichtungen, wo 4 Singstimmen, Orgel nebst Contrabaß u. Cello in Anspruch genommen sind, möchte ich Herrn Möhl ganz und gar nicht plagen. Da es ohnedieß überflüßig ist, fortwährend Tackt zu führen, weil die Orgel den Gesang sowohl, als auch den Eintritt der Stimmen bestimmt;

c. ist es mir erlaubt als Dirigent das Chorpersonal bey solchen Verrichtungen so zu stellen, wie es mir am zweckdienstlichsten scheint und wie es näher mit der Orgel vereint ist, zudem würde es für die Kirche mehr Effekt hervorbringen, wenn das Chorpersonal bey diesen Verrichtungen, der ohnedieß dem Choraltar zugewendeten Orgel mehr seitwärts gestellt würde, da bisher der Schall durch die Rückmauer des Hochaltars sich zurück an die Orgel warf, währenddem auf solche Weise das Ganze mehr Freiheit erhält u. dem Volke beßer zugewendet wird;

d. hiezu bin ich bereitet eine Probe abzulegen, wo ich eigens zu diesem zwecke die Stimmen einfach besetze u. mir gefälligst nur ein Tag hiezu bestimmt werden wolle;

e. zu diesen Gründen füge ich noch bey, daß am Weihnachtstage Vormittags 10 Uhr die Gelegenheit mir gegeben würde, das Hochamt mit besetzter Instrumentalmusik zu dirigiren, wo ich bereit bin eine der größten Meßen von Mozart, Haydn, Hummel etc. vorzuführen u. wobey auch Herr Möhl als Organist gefälligst wirken wird. [...]

§ 9

Außer dem Sängersonnale war von jeher bei Figuralmusik Niemand angestellt, folglich würde selbe Dienstweise wie früher bezahlt werden, also dem eigentlichen Gehalt des Dirigenten verbunden mit dem

Organsitendienste sich kaum auf 300 fl erstrecken, zudem 14 fl Saitengeld, sowie 14 fl für Anschaffung der Musikalien bewilligt sind, wo ich mich wohl verpflichte, selbe zu kopiren, selbst das Nöthigste nachzukomponiren, sowie auch die schon von mir komponirte Musik, da sie meistens für Herrn Schröfl Dotation waren, jedoch mein Eigenthum blieben, selbe dem kgl. Stifts-Chore für immer einzuverleiben.¹⁶⁶

1855 bestand das Musikpersonal von St. Kajetan, das nun unter der Leitung von Ulrich Hieber stand – aus einem Organisten, 3 Choralisten, 7 Sängern und 3 Sängerinnen. 1857 trat der 18jährige Gabriel Josef Rheinberger den Organistendienst an dieser Kirche an und war hier mit schwierigen Verhältnissen konfrontiert. Hier wurde Orgelbegleitete Kirchenmusik benötigt. Neben einigen anderen Kompositionen konnte er hier seine Landmesse in D-Dur für 4 Singstimmen und obligate Orgel, die er bereits im Jahr davor in Vaduz komponiert hatte, zur Aufführung bringen.¹⁶⁷

In der Hofkapelle hingegen war durch die Übersiedlung des Mannheimer Orchesters nach München mehr Platz für Instrumentalmusik. Dennoch war die Tradition auch hier lebendig, den Gebrauch der Instrumente dem Rang der Feste anzupassen, was für Advent- und Fastenzeit eine Bevorzugung von A-cappella-Kompositionen oder zumindest ein Weglassen der „strahlenderen“ Instrumente bedeutete. Offensichtlich wurde auch in diesen Zeiten nicht ganz auf Instrumente verzichtet, eine Anzeige von 1802 belegt vielmehr eine interessante Art der Reduktion, in der die hohen Streicherstimmen eingeschränkt werden:

An folgenden Tagen haben bey den Hochämtern keine Violin und Bratschen zu erscheinen, nämlich an den sechs Sonntagen in der Fasten, an den vier Sonntagen im Advent, und in der heil. Charwoche bei den Aemtern und Metten, wie auch bey den Vigilien; doch haben die Bratschen bey den Meeten und Vigilien zu thun.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Zit. nach Irmen, Gabriel Rheinberger als Antipde des Cäcilianismus, S. 235f.

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 106.

¹⁶⁸ München, Bayerische Staatsbibliothek, Musiksammlung, Anzeige 1802, Sig. Bav. 106^e (zit. nach ebenda, S. 108f.)

Es war nicht nur der „Mannheimer Stil“ und jener der Wiener Klassik, die in der Hofkapelle zu Gehör gebracht wurden, auch ein auf Wiener kirchenmusikalischer Tradition beruhender kontrapunktischer Stil konnte sich hier durch Schüler von Michael Haydn – Georg Schinn, Karl Neuner und Joseph Grätz, der selbst ein bedeutender Kontrapunktlehrer war – entfalten.¹⁶⁹ Seit 1807 wurde die Kirche von Peter von Winter¹⁷⁰, der eher einen „robust-rustikalen“¹⁷¹ Stil pflegte, dominiert.

1825 übernahm Johann Nepomuk Freiherr von Poißl die Leitung der Kgl. Bayerischen Hofmusik- und Theaterintendanz. Im selben Jahr verstarb der Kapellmeister Peter von Winter. Joseph Hartmann Stuntz¹⁷², Schüler von Winter und bisher Vizehofkapellmeister, rückte zum Kapellmeister auf. Er komponierte nach mehreren Orchestermessen ab 1828 im Sinne der liturgisch ausgerichteten Reformbewegung mehrere orgelbegleitete Messen und später auch unbegleitete.¹⁷³ Als Vizekapellmeister folgte Johann Kaspar Aiblinger¹⁷⁴.

Die Thronbesteigung Ludwigs I. war auch für das Wachsen der kirchenmusikalischen Reformbewegung von Bedeutung. Johann Michael Sailer war sein Erzieher gewesen, dessen Denkansätze hatten nachhaltige Wirkung auf den Monarchen. Unter dem Einfluss von Sailer und Carl Proske setzte sich Ludwig I. für eine (restaurative) Reform der Kirchenmusik ein. Die Kunst und damit auch die Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts trat nun in den Mittelpunkt des Interesses. Aiblinger wurde 1826 Hofkapellmeister und war damit für die Kirchenmusik zuständig. Durch den Sohn Ludwigs I., Kronprinz Maximilian, wurden ihm Forschungen in Italien ermöglicht. Eine Vielzahl italienischer Kirchenkompositionen kamen so nach München und fanden in Aufführungen in der Hofkirche Verwendung. Neben größer besetzten Werken schrieb Aiblinger auch Messen mit obligater Orgel und mit Orgel und Streicherbässen. Aiblinger verbindet in seinem

¹⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 110.

¹⁷⁰ 1754–1825.

¹⁷¹ Vgl. Irmen, Gabriel Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus, S. 109.

¹⁷² 1793–1859.

¹⁷³ 3 Messen für 4 Singstimmen, Orgel und Kontrabass sowie Messen mit nicht obligater Orgel und A-cappelle-Messen. Noch im Jahr 1837 gab er eine vierstimmige Messe mit beziffertem Orgelbass ad lib. im Druck heraus: Die Missa f. 4 Singstimmen mit Orgelbegleitung ad lib., Mbs, Mus. pr. 3382 (vgl. Irmen, Gabriel Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus, S. 116 und S. 131).

¹⁷⁴ 1779–1867. Vgl. ebenda S. 112.

Messschaffen seine Erfahrungen in der Komposition italienischer Opern mit der Auseinandersetzung mit dem *Stile antico*. Über viele Jahrzehnte wirkte er maßgebend für die Münchner Kirchenmusik, erst als 85jähriger setzte er sich 1864 zur Ruhe.

Als weitere Persönlichkeit im kirchenmusikalischen Leben Münchens ist Franz Lachner¹⁷⁵ zu nennen. Er hatte, neben anderen bedeutenden Aufgaben, die Oberleitung der Kgl. Kirchendienste in der Allerheiligen-Hofkirche über.¹⁷⁶ Der Stil seiner früheren Messen ist an den Instrumentalmessen der Wiener Klassik orientiert. Aber auch er wendet sich später orgelbegleiteten wie auch A-cappella-Kompositionen¹⁷⁷ zu, ohne jedoch deswegen ganz auf Orchesterbegleitung zu verzichten. Franz Lachner war nicht nur Schüler Etts und stand damit unter direktem Einfluss der frühen Reformideen, er nahm auch bei Simon Sechter in Wien Unterricht, und kam damit mit dieser lebendigen Tradition der Kontrapunktik in Kontakt.

1865 trat Franz Wüllner¹⁷⁸ sein Amt als Kgl. Kapellmeister an. Durch das rege Interesse Ludwigs II. (Regierungsantritt 1864) an der Kirchenmusik, wurde es ihm ermöglicht, in der Allerheiligen-Hofkirche Schritt für Schritt die Qualität der Musiker durch neue Kräfte zu heben, 1867 standen ihm bereits 32 ausgewählte Kapellsänger zur Verfügung, mit denen er bevorzugt die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts pflegte.¹⁷⁹ Wüllner folgte 1877 Josef Rheinberger als Hofkapellmeister für Kirchenmusik. Unter seiner Leitung stand die Hofkapelle bis 1894. Er pflegte in seiner Kirchenmusik eine „modernere“ Tonsprache, brachte Werke aller Epochen zur Aufführung, interessierte sich dabei u. a. auch für die Kompositionen Johann Sebastian Bachs und wurde so vielfach als Antipode zu dem in Regensburg mittlerweile blühenden Cäcilianismus angesehen.

¹⁷⁵ 1803–1890.

¹⁷⁶ Vgl. Irmen, Gabriel Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus, S. 118.

¹⁷⁷ U. a. Messe in Es-dur für 2 Singstimmen und Orgel (1838), 5stimmige Messe in d-Moll für Chor, Solostimmen und Orgel (ad lib.), vgl. ebenda.

¹⁷⁸ 1832–1902.

¹⁷⁹ Vgl. Irmen, Gabriel Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus, S. 119f.

Für die Komposition von Orgelmessen bot München reichlich Platz. Auf der einen Seite waren es hier bereits die liturgischen Reformbestrebungen, die die Orchesterinstrumente zurückdrängten, und die zuerst generalbassbegleiteten Messen förderten (mit zusätzlichem Streicherbass) und dann auch rein orgelbegleitete Messen. Veränderungen im Orgelbau wie die klangliche Verstärkung der tiefen Lage (u. a. durch Abbé Vogler betrieben) brachte ein alleine tragfähiges Fundament, die Orgel übernahm mehr und mehr die Rolle der Orchesterinstrumente, die nun vielfach nur noch ad libitum oder gar nicht zum Zug kamen. Das Ziel der extremen Reformer, der reine A-cappella-Gesang, war in München – wie fast überall – nicht durchsetzbar, da es an einem entsprechend qualifizierten Chor mangelte. So mussten Instrumente als Stütze des Chores eingesetzt werden, als wichtigstes steht dabei die Orgel im Vordergrund.

3.2.4.1.2 Regensburg

Das zweite und im weiteren Verlauf des Jahrhunderts wohl bedeutendste Zentrum der kirchenmusikalischen Reformen war Regensburg. Zwei Vordenker sind hier zu nennen: der 1822 bereits mehr als 70jährig zum Bischof geweihte Johann Michael Sailer und Carl Proske¹⁸⁰, der zuerst als Arzt tätig war, dann Theologie studierte und 1826 zum Priester geweiht wurde.¹⁸¹ Für Sailer war die würdige Feier der Liturgie ein zentrales Anliegen. Das wurde von dem musikinteressierten Carl Proske aufgenommen und in ihm entwickelte sich ein intensives Streben nach kirchlichen Reformen. Als Sailer 1829 die Leitung der Diözese übernahm, konnte Proske auch seine kirchenmusikalischen Reformbestrebungen, so die Einführung des Choralgesanges in der Domkirche anstatt der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik, durchsetzen. Nach dem Tod Sailers reiste Proske nach Italien. Auf der Suche nach einer korrekten Kirchenmusik brachte er zahlreiche Werke des 15. und 16. Jahrhunderts nach Deutschland, wo er sie auch teilweise publizierte. Bedeutend wurde später vor allem seine Sammlung polyphoner Gesänge, die unter dem Titel

¹⁸⁰ 1794–1861.

¹⁸¹ August Scharnagl, Regensburg als zentrale Pflegestätte des Cäcilianismus, in: Unverricht, Der Cäcilianismus, S. 280.

„Musica Divina“ erschien. Nach dem Tod Sailers hatte er jedoch nicht mehr die Stärke, sich gegen die Instrumentalmusik am Dom durchzusetzen.

Indem 1842 mit Valentin Riedel wieder ein Bischof an die Macht kam, der kirchenmusikalische Reformbestrebungen unterstützte, waren am Beginn der 50er Jahre intensive Reformen in der Domkirche möglich. Und in dieser Zeit versah der junge Franz Xaver Witt, nachdem er dort zunächst Zögling des Seminars St. Emmeran war, seine Präfektendienste in der Dompräbende.¹⁸² Nach seinem Studium wurde er 1856 zum Priester geweiht. Prägend wirkte auf ihn vor allem der Einfluss von Carl Proske und Johann Georg Mettenleiter¹⁸³, wie das intensive Reformstreben in Regensburg generell. So erließ Bischof Valentin Riedel 1857 eine Verordnung über die Kirchenmusik, die 26 Jahre später im Caecilien-Kalender „auf vielseitigen Wunsch“ wieder abgedruckt wurde, und auch an der Kirchenmusikschule in Regensburg Geltung hatte. Im Zentrum steht die Förderung des Gregorianischen Chorals:

Aus dem bisher Gesagten wird erhellen, daß eine wahre Verbesserung der Kirchenmusik nur möglich sei auf dem Wege der Rückkehr zum gregorianischen Gesang, sei es in seiner einfachen Gestalt, sei es in der von der Kirche gutgeheißenen harmonischen Bearbeitung.¹⁸⁴

Auch wenn im weiteren Text auch eine entsprechende instrumentalbegleitete Kirchenmusik akzeptiert wird, wird lediglich die Orgel für gut geheißen:

Liturgische Musik im strengen Sinne ist daher nur Gesang und zwar der gregorianische oder die polyphone Bearbeitung desselben, soweit nicht dadurch dessen Wesen verändert wird. Keine Instrumental- oder andere neuere Musik kann auf den Charakter einer liturgischen Musik Anspruch machen, sollte die Kunst, welche sie entfaltet, auch noch so groß sein.⁴⁾
[Fußnote: ⁴⁾ In der päpstlichen Kapelle wird bis auf den heutigen Tag nicht einmal der Gebrauch der Orgel zugelassen. Benedict XIV. 1. c. p.

¹⁸² Ebenda, S. 285 und Eberhard Otto, Ein Erneuerer der Kirchenmusik. Das Vermächtnis Franz Xaver Witts, in: Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V., H. 61 (2001), S. 66.

¹⁸³ 1812–1858.

¹⁸⁴ Ein bischöfliches Wort vor 26 Jahren, in: Cäcilien-Kalender, 9. Jg. (1884), S. 47.

12] Nur die würdige Anwendung der Orgel bei dem Gottesdienst ist durch die Kirche von jeher gebilliget worden, wie Benedict XIV. mit den Worten des Kardinals Bona ausspricht: ‚Der angemessene Gebrauch der Orgel in den Kirchen soll nicht verworfen werden, da die harmonischen Töne der Orgel das traurige Gemüth des Menschen erheitern, an die Freuden der himmlischen Stadt erinnern, die Trägen wecken, die Eifrigen erquickern, die Gerechten zur Liebe, die Sünder zur Zerknirschung rufen.‘[...]¹⁸⁵

Bereits in den frühen 60er Jahren veröffentlichte Witt seine ersten bedeutenden Schriften, die sich kritisch mit dem Zustand der Kirchenmusik auseinandersetzen.¹⁸⁶ 1865 erschien seine Schrift „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern – allen Geistlichen, Chorregenten und Freunden der Musik zur Erwägung vorgelegt.“¹⁸⁷ Bemerkenswert ist, dass er hier bereits nicht nur die Vereinsgründung sondern auch die Schaffung einer Kirchenmusikschule sowie die Herausgabe von Publikationen genau geplant hatte. Alles sollte auf die Praxis bezogen sein, dem Wissensstand und Können der in der Kirchenmusik Tätigen angepasst. Und so stellt sich Witt vor, jeder Vereinsschrift als Beilage eine einfach auszuführende nur von der Orgel begleitete Kirchenmusik beizufügen, wobei er die Instrumente nicht ganz ablehnte:

Wer selten oder nie Gelegenheit hatte, etwas Besseres zu hören, trägt kein besonderes Verlangen darnach; er hält vielmehr das für gut, was er thut und wie er es thut. Darum wäre es das Beste, wenn die benachbarten Lehrer unter sich einen Bezirk bildeten, um von Zeit zu Zeit zu einer Musikaufführung zusammen zu kommen, und über Kirchen-Musik und Alles dazu gehörige sich zu berathschlagen. Hiezu, und um überhaupt einen festen Mittelpunkt für alle einer Reform geneigten Kräfte zu gewinnen, wäre die Gründung eines über ganz Bayern, ja Deutschland

¹⁸⁵ Ebenda, S. 46.

¹⁸⁶ „Aphorismen über die Domchormusik in Regensburg“, 1863.

¹⁸⁷ Franz Witt, Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern, Regensburg 1865.

verzweigten Vereins für katholische Kirchen-Musik geradezu unerlässlich. Derselbe müßte ein Vereinsblatt haben, welches zunächst die Bedürfnisse der Landschullehrer in's Auge faßt, dürfte nach meiner Ansicht nur zwei-, höchstens drei-stimmige Sätze mit Orgelbegleitung als Beilagen und nur Belehrungen über das zunächst Liegende und täglich Nothwendige geben. Zu gleicher Zeit müßte eine weitere Verbreitung, Vergrößerung etc. der öfters genannten „Caecilia“ für mehr wissenschaftliche, besonders historische Aufsätze mit zwar praktischen, aber mehr Kräfte fordernden Musikbeilagen angestrebt werden. Die Hauptsache für den Verein blieben aber immer praktische Musikaufführungen. [...] Diese Grundsätze (musikalische Tendenz) beständen den kirchlichen Vorschriften angepaßt, in Folgendem: Der Verein begünstigt, unterstützt und fördert a) vor Allem die Ausführung des Chorals (cantus gregorianus) als der eigentlich kirchlichen Musik. b) die ältere, und dann auch die neuere polyphone Vokal-Musik, so weit sie der kirchlichen Kunst würdig und liturgisch ist; d) die Instrumental-Musik, so weit sie den kirchlichen Gesetzen entspricht und zur Unterstützung des Gesanges dient. Sollte der Verein einen guten Fortgang haben, so könnte die Gründung eines Conservatoriums ausschließlich für Kirchen-Musik angestrebt werden, dessen Grundzüge hier leicht dargethan werden könnten.¹⁸⁸

Der 1834 geborene Franz Xaver Witts, der mit Feuereifer und oft kompromisslos daran ging, Missstände, oder das, was er dafür hielt, zu rügen, setzte alles daran, seinen Vorstellungen eine größtmögliche Durchsetzungskraft zu verleihen. Beim Lesen seiner Biographie könnte man meinen, gewisse Charakterzüge seien – wenn nicht angeboren – so in seiner Kindheit eingeprägt worden. So kann man über seinen Vater lesen:

Sein Vater war ein tüchtiger Schulmann, von ernstem Charakter, aber sehr heftigem Temperamente. Streng und unbeugsam war er schon gegen Franz in den ersten Tagen seines Lebens, indem er neun Tage den

¹⁸⁸ Ebenda, S. 30f.

Kleinen hungern ließ, bis dieser seinen Eigensinn aufgab und von der ihm gebotenen Nahrung nahm.¹⁸⁹

1866 erschien die erste Nummer der „Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik“¹⁹⁰, 1868 eine zweite kirchenmusikalische Zeitschrift, die „Musica Sacra“¹⁹¹. Im selben Jahr konstituierte sich schließlich auf der Katholikenversammlung in Bamberg der „Allgemeine Cäcilien-Verband“, als dessen Präses Witt bis zur Vereinsversammlung 1887 immer wieder bestätigt wurde. Witt musste bereits 1875 auf Grund seiner Kränklichkeit in den Ruhestand treten (was ihn nicht an weiteren Aktivitäten im Verein hinderte). 1888 schließlich starb er.

Obwohl er theoretisch die Instrumentalmusik in der Kirche duldete, waren ihm, wie auch seinen geistigen Vorbildern, vor allem manche in Österreich sehr beliebte Komponisten ein Dorn im Auge. Und immer wieder schuf er sich mit aggressiven Äußerungen Gegner bzw. provozierten diese weiter. Gerade die den anderen lieb gewordenen Komponisten wurden angegriffen, wie etwa in Witts „Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern“:

Wiederum sagt Ambros [...]: „Weder die Kirche noch die Kunst verliert Etwas, wenn schwächliches Mittelgut, wie die Messen von Drobisch und dergleichen sich nicht mehr so breit machen dürfen wie bisher, und wenn vollends platte Machwerke eines Bühler, Armseligkeiten eines Diabelli u. A. total verschwinden. Gegen schwächliche Sudeleien, wie die Messen Schieder Meyers, sollte es vollends keines Verbotes bedürfen; jeder Musikleiter eines Chores sollte so viel Geschmack und Einsicht haben, dergleichen ein für allemal zurückzulegen. Unwürdigkeiten solcher Art mögen je eher je lieber verschwinden.“ Wir wollen nicht so strenge sein und Drobisch, selbst Emmerich, von dem F. Mendelssohn-Bartholdy mit Recht sagt¹) [Fußnote: ¹) Reisebriefe I. 1. Ausg. S. 251]: „Jeder Ton hat seinen Zopf und seinen Puder“ in Ehren und Würden lassen, ich halte

¹⁸⁹ Anton Walter, Dr. Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereins. Ein Lebensbild, in: Fliegende Blätter, 5. Jg. (1890), S. 28.

¹⁹⁰ Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, herausgegeben für Deutschlands Volksschullehrer sowie für Chorregenten, Organisten und Freunde der Musik unter Mitwirkung mehrerer Musiker.

¹⁹¹ Musica Sacra – Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchen-Musik.

mich auch des Nachweises für enthoben, daß die Werke Bühlers wirklich nur „platte Machwerke“, wie die Schiedermeyers (man dürfte fast sagen, aller als Componisten aufgetretenen Schiedermeyer) „schmähliche Sudeleien“, und die Diabelli's „Armseligkeiten“ sind; aber ich erbiere mich, den vollständigen Beweis zu liefern, daß gerade diese und ähnliche Werke (eines Est, Müller, Ohnewald, und sehr vieler anderer, zum Theil noch lebender und im Jahre 1865 noch in Masse produzierender Stümper) den überwiegenden Theil der Kirchenmusikalien sehr vieler unserer Chöre bilden. In der That – will man Alles ausmerzen, was auch von den gnädigsten aber sachverständigen Richtern als Schund und als eine Schmach für die Kirche bezeichnet werden muß, es bliebe von der musikalischen Bibliothek mancher Chorregenten blutwenig übrig.¹⁹²

Fünfmal (1869, 1874, 1894, 1901 und 1904) fand in Regensburg die Generalversammlung des Cäcilianismus statt. 1871 wurde Franz Xaver Haberl, Domkapellmeister. Er war auch der Herausgeber der Regensburger Choralausgabe. 1874 wurde schließlich die Kirchenmusikschule in Regensburg gegründet, an der zahlreiche Schüler neben der musikalischen Ausbildung auch die Reformideen mit auf ihren Weg gegeben wurden.

Nicht unerwähnt bleiben dürfen auch die Verlage, die an der Verbreitung der Musikalien großes Interesse hatten und teilweise intensiv mit dem Cäcilienverein zusammenarbeiteten, hier tritt etwa der Regensburger Verlag Pustet hervor.

3.2.4.2 Österreich – verschiedene Ausprägungsformen

Kirchenmusik spielte in Österreich traditionell eine bedeutende Rolle. Da gab es einerseits die großen Meister der Wiener Klassik, deren Werke auf den meisten Kirchenchören zu finden waren und deren Art in unterschiedlichster Qualität nachgeahmt wurde. Zur kirchenmusikalischen Tradition gehörte aber auch der alte kontrapunktische Stil, der hier vielerorts lebendig blieb. Ganz in dieser Tradition ist

¹⁹² Witt, Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern, S. 10f.

auch Michael Haydn zu sehen. Seine Kompositionen spielten bis weit ins 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle – nicht zuletzt auch deswegen, weil er in Salzburg anstelle der instrumentalen Episteltonaten bereits die liturgischen Texte vertonte und so zahlreiche Propriumsvertonungen schuf, die in einer Zeit, die besonderen Wert auf eine korrekte Textwahl legte, gut zu gebrauchen waren.

Mit dem Aufschwung des Vereinswesens nach 1848 entstanden auch zahlreiche christliche bzw. katholische Vereine, darunter eine Vielzahl von Vereinen, die sich der Kunst- bzw. Musikförderung oder auch Erneuerung bzw. Reform verschrieben hatten. Diese Vereine pflegten die kirchenmusikalische Tradition, und zeigten meist wenig Interesse an radikalen Veränderungen. Reformideen waren in Österreich durchaus verbreitet, gerade die Idee der liturgisch korrekten Kirchenmusik fand in vielen engagierten Kreisen Zustimmung. Umstritten war hier vielmehr die Frage, was liturgisch korrekt ist und wie weit Reformen gehen dürfen. Die politischen Umstände – der Austritt Österreichs aus dem Deutschen Bund 1866 – waren sicherlich auch hier von Bedeutung, wenn die eine Seite einen Cäcilienverein für den gesamten deutschen Sprachraum forderte, während die anderen einen österreichischen Verein (bzw. für die Monarchie) mit teilweise anderen Ideen bevorzugten. Oft hing es an der Persönlichkeit einzelner Vertreter, wie weit Reformideen bzw. Vereinsideen sich durchsetzen konnten, oder nicht. Jedenfalls ist festzustellen, dass es der von Deutschland kommende Allgemeine Cäcilienverein im Westen Österreichs leichter hatte, als im Osten – in den Diözesen Salzburg, Brixen, Trient und Seckau konnte der Cäcilienverein Witts relativ schnell Anhänger finden, während Wien, Linz und St. Pölten ihren eigenen Weg gingen.¹⁹³ In Wien war bis in das beginnende 20. Jahrhundert, als sich die Situation für die Vereine generell änderte, der Widerstand nicht wirklich gebrochen.

3.2.4.2.1 Linz – Habert gegen Witt

Bevor ich noch auf meiner ersten Station, einem einsamen aber lieblichen Gebirgsdorfe anlangte, war schon der Ruf vorausgeeilt, der

¹⁹³ Vgl. Edmund Langer, Zur territorialen Abgrenzung von Unternehmungen idealer Tendenz, in: *Musica Sacra*, 18. Jg. (1885), S. 9.

kommende Kaplan sei ein wüthender Musiker. Der geheime Schreck, den manche Schullehrer vor musikalischen Geistlichen haben, war diesmal wohlbegründet; denn unter andern Dingen hatte ich auch den eisernen Entschluss mitgebracht, mit Einsatz aller meiner Kräfte für Kirchenmusik zu wirken. Ich fand einen Pfarrer, den ich nur Vater nennen kann und dessen einziger Fehler darin besteht, dass er nicht musikalisch ist; ich fand einen sehr verdienstvollen Schullehrer, dessen musikalische Bildung leider in eine Zeit fiel, wo der Zopf in der kirchlichen Kunst bis auf die Knöchel wackelte; ich traf eine Orgel, die nicht schlecht, aber sehr verwahrlost war; Sänger und Musiker, die grösseren Chören Ehre gemacht hätten; ich fand aber auch ein Archiv voll Musikalien, eine wahre Senkgrube des Elendesten, was jemals für die Kirche komponirt wurde (ausgenommen Werke von Horak und Mozart).¹⁹⁴

Mit dieser Schilderung der Erlebnisse eines jungen, musikbegeisterten und nach Reformen strebenden Kaplans wird in der Sprache eines gemäßigten österreichischen Reformers geschildert, wie skeptisch man den Reformen entgegentrat, aber auch die Tradition, die in kleinen Orten anzutreffen war. Ein gewisses musikalisches Grundverständnis, traditionelles kirchenmusikalisches Repertoire und wenig Sinn für besondere Investitionen in Kirchenmusik oder Reformen.

Der wohl bedeutendste Vertreter des „österreichischen Cäcilianismus“ ist Johann Evangelist Habert. Seine wichtigste Wirkungsstätte war Oberösterreich. 1859 wurde in Linz ein christlicher Kunstverein gegründet. In den „Christlichen Kunstblättern“, die zuerst als monatliche Beilage zu den „Katholischen Blättern“, dann selbständig erschienen, konnten auch Themen der Kirchenmusik behandelt werden. Schließlich erhielt Habert die Möglichkeit für eine eigene Zeitschrift, so erschien 1867 die erste Nummer der „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik“ mit einem vielfältigen

¹⁹⁴ Leiden und Freuden eines Kirchenmusikers, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1886), S. 55f.

musikalischen Inhalt, darunter auch einer bei Breitkopf und Härtel gestochenen Notenbeilage.

Habert beschäftigte sich mit „österreichischen Themen“ der Kirchenmusik, während etwa die „Fliegenden Blätter“ von Witt oder „Cäcilia“ herausgegeben von Heinrich Oberhoffer¹⁹⁵ eine in Österreich weniger populäre und daher eher an der österreichischen Praxis vorbeigehende Linie der ganz auf Vokalmusik ausgerichteten Kirchenkompositionen vertraten.

Der Konflikt zwischen „deutschem“ und „österreichischen“ Cäcilianismus prägt die ganze Tätigkeit Haberts – er kämpft gegen die „radikalen“ Vertreter des Cäcilianismus, die praktisch alle Instrumentalmusik außer der Orgel und den in Österreich weiter verbreiteten Zweig der Orchestermessen ablehnten, während Habert diese, bei entsprechender Gestaltung und Einhaltung der liturgischen Vorschriften, durchaus akzeptierte und förderte. Ein persönlicher Machtkampf der Vertreter der einzelnen Richtungen und ein mehr oder weniger diplomatisch geführtes Werben um Mitglieder ist in allen Diskussionen nicht zu übersehen, schließlich war eine entsprechende Mitgliedszahl auch für das finanzielle Überleben der Vereine und die reiche Publikationstätigkeit notwendig.

Nachdem dem „Allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein“ die Approbation durch das bischöfliche Ordinariat in Linz versagt blieb, startete Habert 1870 einen Aufruf zur Gründung eines österreichischen Cäcilien-Vereins. Schließlich fand am 15. Juni 1871 die Gründungsversammlung statt. Die Approbation durch den Bischof blieb aber auch diesem Verein verwehrt. Witt wiederum versuchte gerade in dieser Zeit, hier für seinen Verein Stimmung zu machen. Nicht alle Persönlichkeiten des Linzer Kirchenmusikszene waren klar auf einer Seite, so vertrat der St. Florianer Stiftskapellmeister Ignaz Traumhiller zuerst die Meinung Haberts, polemisierte jedoch bereits 1871 bei der Generalversammlung des deutschen Cäcilienvereins gegen die österreichische Richtung und warb auch in der Folgezeit in Linz für den deutschen Verein. Finanzielle Gründe (der Christliche Kunstverein in Linz war ins Defizit geraten) aber auch die fehlende Approbation schwächten den Verein Haberts so sehr, dass die Zeitschrift eingestellt und der österreichische Cäcilienverein 1872

¹⁹⁵ 1824–1885.

aufgelöst werden musste. Während man in Regensburg versuchte, durch Einladung der Hauptakteure des Österreichischen Vereins diese zu gewinnen, liefen in Linz bereits die Vorbereitungen zur Gründung eines neuen Vereins auf Hochtouren. 1874 wurde dann der Beschluss gefasst, einen oberösterreichischen Verein zu gründen, am 29. September 1875 fand schließlich die konstituierende Versammlung statt und nun blieb auch die Approbation durch das bischöfliche Ordinariat nicht verwehrt. Nach vier Jahren konnte wieder eine Zeitschrift als Vereinsorgan erscheinen, der 6. Jahrgang der „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik“. Nicht gelöst war allerdings der Konflikt zwischen oberösterreichischem und deutschen Verein, viele „einfache“ Mitglieder waren wesentlich versöhnlicher gestimmt als die „Hauptakteure“ und wünschten eine weniger aggressive Auseinandersetzung, 1885 wurde von manchen Mitgliedern sogar eine Friedenserklärung in der Zeitschrift gewünscht.

Mit der Einsetzung eines neuen Bischofs in Linz, Dr. Ernst Müller, kam ein Mann, der sich für die Gründung eines österreichischen Cäcilienvereins einsetzte, im September dieses Jahres konnte sich schließlich gemeinsam mit der Generalversammlung des Wiener Ambrosius-Vereins ein neuer Österreichischer Cäcilienverein konstituieren. Da sich 1887 nicht mehr genug Abonnenten für die Zeitschrift Haberts gemeldet hatten, musste diese schließlich wieder eingestellt werden. Im selben Jahr wurde in Linz eine umfangreiche bischöfliche Verordnung über Kirchen-Musik erlassen, an deren Erstellung auch der oberösterreichische Cäcilienverein mitwirken konnte.¹⁹⁶

Habert widmete sich nun mehr der Komposition aber auch der Tätigkeit bei seiner Mitarbeit an der Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, unterließ es dabei aber nicht, weiterhin Streitschriften (bzw. Aufsätze) zu verfassen. 1894 wurde er schließlich vom Papst zum „Ritter des Ordens vom heiligen Gregorius“ ernannt, was ihm und seiner Richtung nun endlich eine wichtige Bestätigung brachte.

¹⁹⁶ Vgl. auch Wolfgang Kreuzhuber, *Der Orgelbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Oberösterreich unter dem Einfluss des Cäcilianismus* (Diss.), Salzburg 1990, S. 27ff.

In dem Kampf zwischen dem Cäcilien-Verein Witts und den Vereinen Haberts stoßen einerseits unterschiedliche Traditionen aufeinander, andererseits aber auch zwei Persönlichkeiten, die von einem völlig unterschiedlichen Hintergrund kommen. Auf der einen Seite der gebildete Theologe und Geistliche Witt, auf der anderen der Musiker Habert, der eine vielseitige musikalische Ausbildung hatte: Orgel und Geigenspiel, daneben aber auch noch die wichtigsten Blasinstrumente (Klarinette, Horn, Fagott und Posaune) – wie es eben für einen in der Praxis stehenden Kirchenmusiker nötig war, der Stadtpfarrorganist in Gmunden war, dann Regens Chori und der als kirchenmusikalischer Praktiker und Komponist Witt wohl überlegen war. Bewusst setzten allerdings die Gegner Haberts seine geringere Bildung (etwa mangelnde Lateinkenntnisse), und dass er kein Priester war, als Argument gegen ihn ein.¹⁹⁷ Vielleicht spielte auch die Tatsache, dass bei einem von einer in Mecheln abgehaltenen Katholikenversammlung ausgesetzten Preis für eine nicht zu schwierige Messe und zwei Motetten, Habert einen 3. Preis erlangen konnte, Witt jedoch leer ausging, eine Rolle.¹⁹⁸ Dennoch war es Witt gelungen, dass sein Katalog – auch wenn die Maßstäbe, die zur Aufnahme angelegt wurden, nicht unbedingt künstlerischen Ursprungs waren – doch vielerorts quasi als Codex des kirchenmusikalischen Repertoires angesehen wurde. Dass es hier um Macht und Einflussnahe ging, zeigt sich nicht zuletzt auch darin, dass Witt, wenn es darum ging, Österreicher „abzuwerben“ durchaus bereit war, etwa der Instrumentalmusik gegenüber beinahe positiv eingestellt zu sein.

Neben persönlichen und ideologischen Interessenskonflikten spielte auch ein ganz praktischer Grund eine Rolle im Konflikt: Der deutsche Cäcilienverein schaffte gleichsam einen Kanon der Kirchenmusik, die aufgeführt werden sollte. Viele Kirchenmusiker richteten sich bei der Anschaffung neuer Noten nach diesen Vorgaben, was auch zu einem entsprechenden Absatz der Werke führte. Die Verlage hatten daher ein Interesse am Cäcilien-Verein, so war etwa die Generalversammlung 1876 ein wichtiger Ort für die Werbung, wie man in einem lebendigen Bericht von dieser Versammlung lesen kann:

¹⁹⁷ Vgl. Alois Hartl, Johannes Ev. Habert. Orgnaist in Gmunden. Ein Lebensbild, Wien 1900, S. 88ff.

¹⁹⁸ Vgl. August Scharnagl, Die kirchenmusikalische Reformbestrebung von Johann Evangelist Habert in Österreich, in: Unverricht, Der Cäcilianismus, S. 309.

Im Rittersaal des Landhauses war darauf die erste öffentliche Versammlung. Gleich am Eingange in den Saal hatte Böbenecker aus Regensburg eine Ausstellung der in den Vereinskatalog aufgenommenen Musikalien veranstaltet, sowie auch Pustet seinen musikalischen Verlag durch Ulrich Moser, Buchhändler in Graz, ausstellen ließ. Man konnte da sehen, wie viel schon in den wenigen Jahren des Bestehens des Cäcilienvereins an guter Kirchenmusik, an Lehrmitteln und theoretischen Werken geschaffen worden.¹⁹⁹

In derselben Generalversammlung verhinderte Carl Pustet, der aktiv im Verein mitwirkte, einen Beschluss, die Verleger mögen aufgefordert werden, von dem Stimmaterial auch jede einzelne Stimme in beliebiger Anzahl abzugeben (was für die Chöre natürlich Einsparungen gebracht hätte).²⁰⁰

Durch den Cäcilienvereinskatalog, der ja besonders auch Orgelmessen förderte, erreichte der deutsche Cäcilienverein eine gewisse Monopolstellung, und es wurde für andere immer schwieriger, Verleger zu finden, was naturgemäß zu Unstimmigkeiten führte. Eine Anfrage in der *Musica sacra* von 1884 belegt das:

3. Der Cäcilien-Vereinskatalog hat eine förmliche Umwälzung in dem buchhändlerischen Vertriebe der Kirchenmusikalien hervorgebracht. Compositeure, deren Werke im Cäcilien-Vereinskataloge nicht Aufnahme finden, wissen kaum mehr einen Verleger aufzutreiben. Musikalienhandlungen geben ihren Werken die beste Empfehlung, wenn sie auf den Titel die Worte drucken: „In den Cäcilienvereinskatalog aufgenommen“. – Worauf beruht denn das Ansehen und die Macht dieses Kataloges? Antwort: Auf dem Privilegium des Gehorsams gegen die Liturgie. Jeder Kirchenvorstand, der es mit den Befehlen seines Bischofs, beziehungsweise mit den Rubriken des Missale, genau nimmt, weiß sich durch den Cäcilienvereinskatalog versichert, daß ihm durch denselben für den Kirchenchor Musikalien geboten werden, welche der Liturgie entsprechen. Er kauft also nur, was er dort

¹⁹⁹ I. A., Eine Grazer-Fahrt. Nach Original-Quellen bearbeitet von einem Beteiligten, in: *Caecilien Kalender*, 3. Jg. (1878), S. 39.

²⁰⁰ Ebenda, S. 41.

aufgenommen findet. Alle übrigen Kirchenmusikalien stehen für diese Käufer gleichsam auf dem „Index“. Daher das Streben der Musikalienhändler nach der Aufnahme ihrer Musikalien in den Katalog. – Wie steht es nun mit der Klage: Manche im Katalog aufgenommene Compositionen seien nur von geringem musikalischen Werth? Antwort: Diesen Vorwurf zu bestreiten haben die im Katalog unterzeichneten Referenten sich gar nicht vorgesetzt. Der musikalische Gehalt kommt nur insofern bei ihrem Referat in Betracht, als die Composition der Kirche würdig ist und nicht gegen die musikalische Technik streitet. Über diese Punkte geben die Referate zuverlässige Anhaltspunkte und der Käufer kann mittels derselben nach seinem Bedarf auswählen; unter allen Umständen ist er sicher, der Kirche nicht unwürdige, dagegen an die Liturgie genau sich anschließende Compositionen zu erhalten, und dieses ist ohne Zweifel die erste Bedingung, welche man an die Kirchenmusik stellen muß: daß sie der Kirche dient, d. h. daß sie sich aufs engste an die liturgische Handlung am Altare anschließt und mit ihr ein Ganzes bildet. Wer über diese ernste Nothwendigkeit im Zweifel ist, der überzeuge sich dadurch, daß er an der Hand eines (deutsch übersetzten) Missale dem Priester genau folgt und diese Übung bei der Messe fortsetzt. Je länger, desto mehr wird sich jene Überzeugung in ihm befestigen. Darum kann auch der Nichtsänger sich ein Urtheil bilden. Das feierliche Amt ist Gemeingut; – für die Hörenden noch mehr, als für die Sänger. Alle aber sollen Gottes Ehre fördern. (Aus dem kathol. Lehrerkalender für 1883).²⁰¹

So sehr Witt und seine Mitarbeiter in den Kritiken im Cäcilienvereinskatalog oft kleinlich und engstirnig erscheinen, zeigen die Äußerungen Witts doch immer wieder, dass das Problem der Erstarrung und Leere mancher Kompositionen bewusst war, wenn er etwa feststellt:

Man hat schon den Satz ausgesprochen: Die K.-M. braucht keine Effekte, sie braucht nicht effektiv zu sein. Dem stelle ich die These

²⁰¹ Notizen, in: Musica Sacra, 17. Jg. (1884), S. 111f.

gegenüber: Eine K.-M. ohne Effekt ist ein leerer Kling-Klang, im polyphonen Stil ein unsinniges Durcheinander. Ja der stärkste, grösste Effekt ist in der K.-M. der beste, gerade noch gut genug für die Kirche. Gottes Wollen ist der stärkste, der absolute Effekt. Seine Werke alle sind soweit nicht von der Sünde des Menschen verderbt, voll Effekt, voll Eindruck auf alle Denkenden. Mit andern Worten: In jedem kirchlichen Kunstwerke ist der möglichste höchste, aber der richtige Effekt anzustreben. [...] Darum frage ich: Was ist weltlich, was leidenschaftlich in der Musik? Weltlich ist, was zu den gewöhnlich-irdischen s. g. indifferenten Handlungen der Menschen passt, wie z. B. zur Tafel, zum Marschieren, Tanzen u. s. f. Leidenschaftlich ist, was zum Zorn, Wollust, Rache, Raserei, Hoffart u. s. w., kurz zu den Sünden und Lastern der Menschen passt oder sie dazu anregt. Die Verwechslung, die Manchen passiert, besteht darin, dass sie Eindringlichkeit (Ringeln nach Ausdruck), Prägnanz (i. e. Bestimmtheit des Ausdrucks), Energie, packende Kraft, Erregung (energische Anregung), Gluth der Andacht, Feuer und Leben (all' diese Punkte sind nothwendige Eigenschaften der K.-M., wie der Predigt und des liturgischen Textes) mit falschem Subjektivismus, Leidenschaftlichkeit, Aufregung verwechseln.²⁰²

Wie schwer in der Musik subjektiv und objektiv auseinander zu halten ist, zeigen ja auch die nicht immer schlüssigen Definitionen von „wahrer Kirchenmusik“. Ebenso ist festzustellen, dass unter seinen Nachfolgern Friedrich Schmidt²⁰³ und dann Franz Xaver Haberl²⁰⁴ die „modernen“ Einflüsse in der Kirchenmusik noch wesentlich strikter abgelehnt wurden.

²⁰² Vereins-Catalog (begonnen 1870), Nr. 520, S. 216–217: Beurteilung zu Fr. Koenen, Missa in honorem Ss. Trium Regum.

²⁰³ Ab 1889 Generalpräses des ACV.

²⁰⁴ Ab 1899 Präsident des ACV.

3.2.4.2.2 Wien

Wir Cäcilinaer sind die kirchenmusikalischen Jesuiten, gegen Irrthum und Bosheit kämpfend für die Vorschriften der Kirche.

Austria Erit In Orbe Ultima, lieben die Österreicher zu sagen. Wenn nicht bald ein energischer Schritt vorwärts geschieht, dann ist es wirklich leicht möglich, daß die Österreicher in der Reform der Kirchenmusik zuletzt stehen.²⁰⁵

In Wien hatten die (radikalen) Reformer der Kirchenmusik die geringste Chance auf Durchsetzung ihrer Ideale. Denn gerade hier war man intensiv bemüht, die kirchenmusikalische Tradition, trotz aller äußeren Veränderungen, weiter zu führen. Ein wichtiger Grund für den starken Widerstand gegen die Abschaffung der Orchestermessen lässt sich hier sicherlich in der Einflussnahme der Pfarrkirchenmusikvereine finden.²⁰⁶

Mit der zunehmenden Bedeutung des Bürgertums für die Kirchenmusik, durch welche die Vorbildrolle der großen und kleineren Adelshöfe abgelöst wurde, und dem sich Durchsetzen gegenüber den traditionellen Vorrechten von Adel und Klerus im 19. Jahrhundert veränderte sich die Situation besonders in den Städten entscheidend. Es waren bürgerliche Kirchenmusikvereine, die durch die eigene Mitwirkung oder Geldgaben nun dafür sorgten, dass – wenn möglich – jede Woche ein Hochamt stattfinden konnte. Und ein Hochamt sollte instrumental sein, und man bevorzugte traditionelle Werke von Komponisten der Wiener Klassik oder deren „Epigonen“. Wo man es sich leisten konnte, wurden entsprechende Sänger und Instrumentalisten eingesetzt, und deren Auftreten dann auch entsprechend beworben. Besonders in Einlagen zum Graduale und Offertorium konnten sich Solisten entfalten. Ideale einer „reinen“ Kirchenmusik hatten in diesen Vereinen wohl wenig Platz. Die erste Blütezeit der kirchenmusikalischen Betätigung des

²⁰⁵ Paul Krutschek, Kirchlich und weltlich. Eine Polemik und Replik, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 9. Jg. (1894), S. 111.

²⁰⁶ Vgl. auch Walter Sauer, Katholisches Vereinswesen in Wien (Geschichte und Sozialkunde, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für historische Sozialkunde. Reihe „Forschung“ 5), Salzburg 1980, S. 77ff.

Bürgertums fiel bereits mit der Blüte des bürgerlichen Musiklebens in Wien in der Zeit des Vormärz zusammen.

Manche der zahlreichen Vereine spielten auch über die Pfarre hinaus eine größere Rolle. Der Kirchenmusikverein zu St. Anna beispielsweise war besonders durch seine zukunftsweisende Rolle in der Ausbildung der Kirchenmusiker von Bedeutung, da er eng mit der dortigen Lehrerbildungsanstalt zusammenarbeitete.²⁰⁷

Die Kirchenmusikvereine waren unterschiedlich groß, der Verein St. Anna, der später den Namen „Verein zur Beförderung und Verbreitung echter Kirchenmusik“ trug, zählte im Jahr 1830 immerhin 600 Mitglieder.²⁰⁸ Auch im weltlichen Bereich kam es zu Vereinigungen mit dem Ziel der Musikpflege, und so kam es auch im Bereich der Ausbildung zu einer Zusammenarbeit etwa der Normalschule St. Anna mit dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde.

Die Vereinstätigkeit lebte unter veränderten Umständen im ganzen Jahrhundert, im Jahr 1900 bestanden in mehr als der Hälfte der Pfarren Wiens Kirchenmusikvereine, dazu kamen noch fünf überregionale Vereine.²⁰⁹ Manche Pfarren waren auch ohne Verein imstande, zumindest ein Minimum an Kirchenmusik selbst zustande zu bringen, andere Pfarren waren ganz auf diese angewiesen, die ihrerseits bisweilen Schwierigkeiten hatten, ohne Defizite die regelmäßige Kirchenmusik zu erhalten. Das Bürgertum verwirklichte sich in verschiedenen Bereichen der Kirche, zur Gestaltung der Kirchenmusik selbst kamen Renovierungen und Erweiterungen von Organen²¹⁰ sowie Veränderungen und Erneuerungen des Kircheninneren oder die Drucklegung von Gesangsbüchern.²¹¹

Unterscheiden muss man gerade bei den städtischen Kirchenmusikvereinen zwischen den regionalen Musikvereinen, und den überregionalen Vereinen des „Cäcilianismus“. Während die ersteren in ihren Mitgliedern einen hohen Anteil aus

²⁰⁷ Laut Tittel, *Österreichische Kirchenmusik*, Wien 1961, S. 252 entstehen folgende Vereine: Minoritenkirche 1828, Piaristen 1843, St. Nepomuk 1846, St. Rochus 1864, Lichtenthal 1870, Margarethen 1882, St. Florian 1884, St. Othmar 1885, Votivkirche 1889, Nußdorf 1889, Gersthof und Gumpendorf 1890, St. Elisabeth 1891, Dornbach 1892.

²⁰⁸ Vgl. Walter Sauer, *Musikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 63./64. Jg. (1979/80), S. 89.

²⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 81.

²¹⁰ St. Karl, Mariahilf, Gumpendorf, Matzleinsdorf.

²¹¹ Vgl. Sauer, *Musikvereine an Wiener Kirchen*, S. 83.

dem Bürgertum schöpften, ist in zweiteren, etwa im „Ambrosius-Verein“ der bürgerliche Anteil relativ gering, während ein besonders hoher Anteil an Klerikern festzustellen ist.²¹² Und hier liegt sicherlich auch eine Wurzel des Konfliktes: während die bürgerlichen Vereine auch auf die Freiheit und Popularität der Musik Wert legten, unterwarfen sich die anderen eher einer Autorität des „Korrekten“.

Es war aber nicht nur dieses Vereinswesen, das zu einer Ablehnung des „Neuen“ der Reformen führte. Es gab gerade in Wien (aber auch einigen anderen Städten) eine gewisse Tradition, in der die in manchen deutschen Städten nun als neu wieder hervorgekramten Stile immer gepflegt wurden. A-cappella-Messen hatten in Wien eine Tradition, allerdings waren ihre Aufführungen eher für die Fastenzeit bestimmt – ein Punkt der sicher im Streit um Orchestermessen eine wichtige Rolle spielte. Und die Vereine hatten sich ja zur Hauptaufgabe gemacht, eben nicht „nur“ einfache Messen in kleiner Besetzung zur Aufführung zu bringen, sondern Geld und Mittel bereit zu stellen, um „große“ Kirchenmusik zu spielen.

Probleme in der kirchenmusikalischen Praxis wurden auch hier erkannt, allerdings wählte man meist andere Lösungsansätze. Auch hier gab es wichtige Aktivitäten zu einer Verbesserung – es ging schließlich um eine allgemeine Reform der Kirchenmusik.

Der wohl bedeutendste, radikalste und ausdauerndste Vertreter der cäcilianischen Anschauung in Wien war Josef Böhm²¹³. Bereits als Regens Chori der Barnabitenpfarre Mariahilf wandte er sich gegen kirchenmusikalische Traditionen wie etwa Intradon und Tusche. 1867 gründete er eine Privatmusikschule, in der er sich für die Aufführungen Sänger heranbilden konnte. Seine Änderungen in der Kirchenmusik führten jedoch zu derartigen Spannungen mit dem Pfarrer, dass er 1875 von seinem Posten zurücktrat.²¹⁴ Böhm war maßgeblich an der Gründung des „Wiener Cäcilien-Vereins“ beteiligt, der aus dem „Verein zur Beförderung echter Kirchenmusik“ 1871 hervorgegangen war. Immer wieder führten seine radikalen Ansichten zu Divergenzen sogar innerhalb seines Vereins, erst 1876 konnte er in der „Kirche am Hof“ seine Vorstellungen umsetzen. Auch eine Zeitschrift, die „Wiener

²¹² Vgl. ebenda, S. 86f.

²¹³ 1841–1893.

²¹⁴ Vgl. Mirko Cudermann, *Der Cäcilianismus in Wien und sein erster Repräsentant am Dom zu St. Stephan August Weirich 1858–1921*, S. 23.

Blätter für katholische Kirchenmusik“ (zuerst als Vereinszeitschrift) sollte ihm ab 1878 bei der Verbreitung seiner Vorstellungen helfen. Gegner fand Böhm beinahe überall, nicht zuletzt wegen seiner oft harten Angriffe. Nicht nur J. E. Habert verärgerte er (während er Witt nahe stand), auch im eigenen Verein fand er so viel Ablehnung, dass er letztendlich 1880 aus dem Verein austrat – allerdings bald darauf daran ging, einen neuen Verein zu gründen. So wurde der „Allgemeine Kirchenmusikverein St. Ambrosius“ gegründet, der ab 1881 auch eine eigene Vereinsschule führte. Böhm zur Seite standen u. a. Otto Müller, Max Dietz, Pfarrer Minichthaler und sein Bruder und späterer Vizehofkapellmeister Julius Böhm^{215,216}

Ein Grund, warum sich der deutsche Cäcilianismus in vielen Gegenden Österreichs nicht wirklich durchsetzen konnte, war, dass er auf der Tradition mancher Gegenden Deutschlands basierte, die Komponisten des Vereinskataloges waren dementsprechend auch Persönlichkeiten, die eher in Deutschland lokale Bedeutung hatten, in Österreich aber relativ unbekannt waren. Das belegt auch die folgende Auflistung in der AMZ. Aber gerade solche regional bedeutende Persönlichkeiten waren im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert prägend für die Kirchenmusik:

Aus einem Katalog, entnommen der Nr. 18 des „Musiker-Couriers“ dieses Jahres, ist ersichtlich, dass folgende Tonsetzer mit Acht und Bann belegt sind: Assmayer, Seb. Bach, Beethoven, Brixy, Cherubini, Drobisch, Drechsler, Eybler, Führer, Graun, Horak, Gänsbacher, Humel, Kreutzer, Krommer, Kalliwoda, Krenn, Lachner, Lindpaintner, Zikl, Molique, Maschek, Mendelssohn, Neukomm, Naumann, Preyer, Preindl, Pergolese, Reissiger, Schubert, Spohr, Rotter, Schumann, Seyler, Seifried, Schneider, Skraup, Vogler, Weigl, Umlauft, Wittasek, Verhulst, Viotti, Veit, und Weber, Haydn und Mozart, während der Katalog nur Namen bringt, die nur wenig oder gar nicht in Wien bekannt sind, diese lauten: Aiblinger, Aichinger, Anerio, Benz, Birkler, Bökeler, Braun, Brosig, Casciolini, Croce, Diebold, Ett, Förster, Gabrieli,

²¹⁵ 1851–1917.

²¹⁶ Vgl. Tittel, Österreichische Kirchenmusik, S. 308.

Greith, Haller, Haberl, Handt, Hanisch, Hasler, Jepkens, Kain, B. Klein, Könen, Bernh. Kothe, Krarautschke, Orlando Lasso, Löbmann, Marini, Mettenleitner [!], Mitterer, Molitor, Noekes, Oberhoffer, Pierluigi Palestrina, Pitoni, Schenk, Schöpf, Schweitzer, Joh. Seiler, Singenberger, Stehle, Stunz, Viadana, Victoria, Witt, Zangl.²¹⁷

Man wollte sich „von außen“ nichts aufzwingen lassen. Man wehrte sich auch gegen das Fremde, das einem im Vereinskatalog aufgedrängt wurde, während die eigene, vertraute Musik heftig kritisiert, ja sogar beschimpft wurde.

Obwohl es dem Cäcilianismus nicht gelang, die Orchestermessen abzuschaffen – als ein Grund wurde gerade in Wien auch immer wieder genannt, dass die Orchester nicht abgeschafft werden dürften, da damit die Arbeitsplätze der Musiker verloren gingen – kam es doch im Laufe der Zeit zu gewissen Veränderungen, besonders für jene Teile der Messfeier, die nicht dem Ordinarium entstammten. Aber auch Orgelmessen wurde eine neue Bedeutung beigemessen, sie kamen nun öfter zum Einsatz. Einzelne Vereine, etwa jener der Motivkirche, setzten sogar Preise für die Komposition entsprechender Messen aus.²¹⁸ Auch von anderen Kirchen sind Aufführungen von orgelbegleiteten Messen auch im „Hochamt“ belegt.²¹⁹

Der Cäcilianismus in Wien musste, um eine Chance zu haben, auch die traditionellen Komponisten dieser Stadt berücksichtigen – freilich nur die „kirchlichen“, so wünscht Böhm:

Unsere reichlich dotierten Kirchenhöre, als da sind, k. k. Hof-Capelle, Domkirche zu St. Stefan u. s. w., welchen ein sehr tüchtiges Sänger- und Orchester-Personale zur Verfügung steht, sollten jedenfalls mit gutem Beispiele vorangehen, vorzüglich liturgische Musik pflegen, sich nicht Jahr ein, Jahr aus in dem ausgefahrenen Geleise der Mozart-Haydn'schen Periode bewegen, sondern auch zuweilen die instrumentirte

²¹⁷ Über die Kirchenmusik in Wien, Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung (NF.), 15. Jg. (1880), Sp. 809.

²¹⁸ Blätter für Kirchenmusik, 1. Jg. (1889), zit. Walter Sauer, Musikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, S. 98.

²¹⁹ Vgl. Sauer, Musikvereine an Wiener Kirchen, S. 99.

Kirchenmusik der ältern Meister und zwar eines Durante, Astorga, Caldara, Fux, Kerl, Clari, Eberlin u. a. m. bringen und insbesondere die neueren Werke eins Ett, Aiblinger, Brosig, Greith etc. nicht ignoriren.²²⁰

Mit der Schwächung des (liberalen) Kleinbürgertums durch den Börsenkrach von 1873²²¹, von dem die Kirchenmusikvereine primär getragen waren, wurde auch dessen Einfluss auf die Kirchenmusik schwächer.²²²

Gegen Ende des Jahrhunderts, etwa ab 1880, kam ein neuer Impuls und eine neue Verbindung der Vereine zur „weltlichen“ Musikszene hinzu: es kam zu einer engeren Zusammenarbeit mit dem blühenden Männergesangsvereinswesen – die Männergesangsvereine übernahmen Aufführungen in Kirchen oder traten bei den von Kirchenmusikvereinen veranstalteten Konzerten oder Unterhaltungsabenden auf.²²³

Als weitere wichtige Persönlichkeit Wiens ist Franz Krenn zu nennen, Regens Chori von St. Michael sowie sein Nachfolger an St. Michael und späterer Domkapellmeister August Weirich. Mit der Bestellung Weirichs zum Domkapellmeister (1902/03) wurde, spät aber doch, auch in Wien eine zentrale kirchenmusikalische Stelle mit einem Vertreter des Cäcilianismus besetzt.

1906 schließlich wurden die beiden nun konkurrierenden Vereine, der „Wiener Cäcilienverein“ und der „Ambrosiusverein“ – aufgelöst und ein „Allgemeiner Kirchenmusikverein“ gegründet, an dem der Bruder Josef Böhms, Julius, maßgeblich beteiligt war.

3.2.4.2.3 Steiermark

Relativ starken Einfluss erreichte der ACV in der Steiermark. Die kirchenmusikalische Ausgangssituation am Beginn des 19. Jahrhunderts war hier ähnlich wie in den anderen Teilen Österreichs. Die an der Wiener Klassik orientierte

²²⁰ Josef Böhm, Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik und des kirchlichen Volksgesanges in Wien und Umgebung, Wien 1876, S. 13.

²²¹ Vgl. Sauer, Musikvereine an Wiener Kirchen, S. 107.

²²² Vgl. Walter Sauer, Katholisches Vereinswesen in Wien, Salzburg 1980, S. 19.

²²³ Vgl. Sauer, Musikvereine an Wiener Kirchen, S. 85.

Kirchenmusik dominierte die Kirchenchöre. Auch die Missstände, die kritisiert wurden, ähneln denen aller anderen Regionen. In den 1860er Jahren konnte sich der Einfluss des von Regensburg herrührenden Gedankenguts in der Steiermark verbreiten. Und auch Personen, die später dem radikalen Cäcilianismus kritisch oder ablehnend gegenüber standen, scheinen an den Reformideen in dieser Zeit durchaus Begeisterung gezeigt zu haben.

1869 wurde ein Steirischer Katholikentag einberufen und in diesem Zusammenhang auch der „Christliche Kunstverein“ der Diözese Seckau gegründet. In diesem Verein gab es auch eine Sektion für Musik und Dichtkunst, deren Obmann Ludwig Carl Seydler²²⁴ war. Hier wurden die Grundlagen zur Gründung des steirischen Diözesan-Cäcilien-Vereins gelegt. Als Vereinsorgan erschien ab 1870 „Der Kirchenschmuck“.

Besonders deutlich kann man im weiteren Verlauf die Gespaltenheit innerhalb Österreichs erkennen. Vielfach scheinen es aber auch hier zwischenmenschliche Konflikte gewesen sein, die die Anhänger der Reformideen in ein oder das andere Lager drängten: Auf der einen Seite etwa stand der Grazer Domorganist Ludwig Carl Seydler – ursprünglich durchaus an Reformen interessiert – der aber, befreundet mit Sigismund Ritter von Neukomm²²⁵ auch an der Tradition und den Werken der Wiener Klassik mit ihren Instrumentalmessen festhielt.²²⁶ Seydler scheint durch das Auftreten einzelner Personen vom überzeugten Reformler auf die Seite der Gemäßigten gewechselt zu sein, wie sein Sohn Anton²²⁷ berichtet:

Den Reformen des Cäcilienvereines stellte sich Seydler anfangs fördernd zur Seite; später stieß ihn der manchmal zu heftige Ton, besonders jüngerer Hitzköpfe des österreichischen Klerus derart ab, daß er bitter feindlich entgegentrat, was wir um so lebhafter bedauern, als Seydler es mit den Reformen stets ernst und hochgemeint hatte. Er ist schon in den vierziger und fünfziger Jahren in vielen Zeitschriften, besonders aber den sechziger Jahren in der Luxemburger Cäcilia Oberhoffer's (mit welch

²²⁴ 1810–1888.

²²⁵ Schüler von Michael und Joseph Haydn.

²²⁶ Sein Sohn Anton hingegen stand bereits den „strengen“ Anschauungen des deutschen Cäcilienvereins näher.

²²⁷ 1850–1908.

letzterem er enge befreundet war) warm und begeistert für eine gründliche Reinigung der Kirchenmusik eingetreten.²²⁸

Einfluss auf das Eintreten Seydlers für eine Kirchenmusik mit Orchester hatte sicherlich auch sein Tätigkeitsfeld im Grazer Dom, wo Veränderungen nur mit Schwierigkeiten durchzuführen waren.

Das extrem undiplomatische Auftreten mancher von der Reformidee völlig eingenommener Personen, die damit das Fußfassen ihrer eigenen Pläne eher blockierten als förderten, beschreibt Anton Seydler bereits mit einigem Abstand von den Anfangskämpfen im Jahr 1900:

Allerwärts regte sich neues Leben, und mancher Kirchenchor trat fest und mutig durch Wille und Werk für die gute und richtige Sache ein. Ich sage mutig, denn Gegner gab's genug; Unverstand, Gleichgültigkeit, geistiges Beharrungsvermögen und sehr oft die Bosheit persönlicher Eitelkeit bildeten eine Phalanx, gegen welche die Anhänger der Sache der heiligen Cäcilia nur mit einem wahrhaften Martyrium anzukämpfen vermochten. Leider können wir die Cäcilianer von damals nicht von aller Schuld freisprechen; man ging oft zu hitzig vor, man vergaß darauf, daß die erste Aufgabe jeder vernünftigen Reform auf geistigem Gebiete, besonders aber der Musik, dessen innerster Lebenskeim im Gemüte wurzelt, die Erziehung sei. Erst anregen, lehren, durch Beispiel wirken und schaffen, erziehen und bilden und dann erst das Alte, das Hinfällige und untauglich gewordene niederreißen. Man donnerte und wetterte, man tadelte und zürnte. Man führte stets die geliebten, heilig gehaltenen Namen Haydn, Mozart und Beethoven als kirchenmusikalische Scheusale im Munde, Leuten gegenüber, denen damals Palestrina und seine Schule kaum mehr als ein nebelhafter historischer Begriff gewesen sind, und benahm hierdurch so manchem ehrlichen und guten aber Sachen der Kirchenmusik unkundigen Musiker die nötige Ruhe zur

²²⁸ Anton Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, von den Zeiten Erzherzogs Karl II. bis auf unsere Tage, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 15. Jg. (1900), S. 26–65, hier: S. 52.

Einkehr und Umkehr. Man machte sich Feinde, bevor man sich Wissende, Glaubende, Liebende erzogen hatte.²²⁹

Auf dieser weniger gemäßigten Seite standen Personen wie der Kaplan Andreas Streppl²³⁰ der zu dieser Zeit in Pürgg tätig war, er stand später Witt nahe, forderte eine radikale Verbannung der Orchesterinstrumente während der hohe Stellenwert und die Akzeptanz der Orgel in Verbindung mit Vokalmusik deutlich wird, wenn er etwa verlangt:

Weg mit den Instrumenten! Nur Menschenstimmen mögen sich vereinen mit der Orgel heiligen Klängen! Denn unanständig ist die moderne Musik; die Walzer und Polka's in der Kirche! Auch wahnsinnig, wenigstens toll ist sie; man denke nur an den fürchterlichen Lärm der Blechmusik in unserer Figuralmusik.²³¹

Streppl war es auch, der einen ersten Versuch zur Vereinsgründung wagte (nachdem ein Versuch von Alois Karlon zur Gründung eines diözesanen Cäcilienvereins fehlgeschlagen war), und bereits 1869 den „Cäcilienverein im steiermärkischen Ennstale“²³² gründete. Der Verein Streppls stand allerdings noch nicht in direkter Verbindung mit dem Allgemeinen Cäcilienverein Witts.

Ein wichtiger Moment zur Verbreitung der Ideen, aber auch zur Vorstellung der „idealen“ Werke waren bei allen Cäcilienvereinen die Vereinsversammlungen. Und gerade hier wurde oft orgelbegleitete Kirchenmusik bzw. Messen – natürlich mit Vorbildfunktion für alle Mitglieder – aufgeführt. So stand auch bei der zweiten Vereinsversammlung (Pürgg 1870) u. a. die orgelbegleitete „Preismesse“ von Gottfried Preyer, vorgetragen von einem doppelt besetzten Vokalquartett nur mit Orgelbegleitung am Programm.²³³

²²⁹ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 56.

²³⁰ Den Anton Seydler als Schüler L. Seydlers bezeichnet, vgl. ebenda, S. 52.

²³¹ Zit. nach Karl Amon und Maximilian Liebmann (Hg.), Kirchengeschichte der Steiermark, Graz, Wien und Köln 1993, S. 286.

²³² 1870 wurde Streppl nach Leibnitz versetzt, was das Ende dieses Vereins bedeutete.

²³³ Vgl. Barbara Boisits, Der Cäcilianismus und die Reform der Kirchenmusik in der Diözese Seckau, in: Graz um 1900 (Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Band 27/28), Graz 1998, S. 659–678, hier: S. 665f.

Im „Christlichen Kunstverein“ wurde, nach dem fehlgeschlagenen Versuch Karlons einen diözesanen Cäcilienverein zu gründen, die „V. Section für Musik und Dichtkunst“ eingerichtet (mit Ludwig Carl Seydler als Obmann und Andreas Strempl als Obmannstellvertreter).²³⁴ 1874 fand in Regensburg die 5. Generalversammlung des ACV statt, und an ihr nahmen immerhin 30 Personen aus der Seckauer Diözese teil.²³⁵ Nun wurde auch daran gegangen, aus der „V. Section für Musik und Dichtkunst“ im „Christlichen Kunstverein“ einen „Diöcesan-Cäcilienverein“ zu machen. 1875 fand schließlich in Bruck an der Mur die Gründungsversammlung statt – in Graz wäre der Widerstand noch zu groß gewesen. Präses wurde der bereits im Christlichen Kunstverein tätig gewesene Grazer Universitätsprofessor Franz Fraidl.

Schon in den Statuten wurde die besondere Förderung der von der Orgel begleiteten Vokalmusik hervorgehoben, während Instrumentalmusik nur dort sein sollte, wo sie schon in Gebrauch, und damit wohl schwer abzuschaffen ist. Die „Förderung der katholischen Kirchenmusik im Sinne und Geiste der heiligen Kirche auf Grundlage der liturgischen Gesetze und Verordnungen“ wurde durch

1. die Pflege des gregorianischen Chorales;
2. die Pflege der mensurierten kirchlichen Vocalmusik älterer und neuerer Zeit;
3. die Pflege des Kirchenliedes in der Volkssprache;
4. die Pflege des Orgelspieles und der von der Orgel begleiteten kirchlichen Gesangswerke;
5. die Pflege der die kirchlichen Gesangswerke begleitenden Instrumentalmusik dort, wo letztere im Gebrauch ist²³⁶

verlangt.

²³⁴ Vgl. ebenda, S. 666; vgl. auch: Ernst Kleinschuster, *Der Cäcilianismus in der Steiermark und Präses Anton Faist als Komponist und Tonpsychologe* (Diss. Univ. Graz), Graz 1975, S. 19.

²³⁵ Vgl. Johann Trummer, *Zeugnisse kirchenmusikalischen Lebens*, in: *Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980*, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1980, S. 253.

²³⁶ Statuten des Diöcesan-Cäcilienvereines Seckau, zit. nach Kleinschuster, *Der Cäcilianismus in der Steiermark*, S. 422f.

Der Diözesancäcilienverein war als Zweig des „Allgemeinen Cäcilienvereines für die Diöcesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz“ gegründet.²³⁷ In vielen Pfarren hielt der Cäcilianismus Einzug – teilweise waren auch bereits Pfarr-Cäcilienvereine gegründet worden²³⁸ sodass eine gewisse Basis für die Verbreitung der Ideale gegeben war. In Graz selbst, wo Ludwig Carl Seydler als gemäßigter Reformler Domorganist und nicht ohne Einfluss war, brauchte es länger, bis sich der Verein durchsetzen konnte. Aber auch in vielen Landgemeinden bestand kein Interesse an den geforderten Reformen – Widerstand zeigt sich hier sowohl vom Klerus (was die Vertreter des Cäcilienvereins durch eine „Verbesserung“ der Ausbildung der Priester ändern wollten) als auch in der Bevölkerung. Und als Argument, um sich dagegen zu wehren wurde immer wieder gebracht, dass in anderen Pfarren, und besonders auch im Dom, die Reformen auch nicht durchgeführt worden seien.

Von Seiten der Kirchenoberen ist auch hier ein vorsichtiges Vorgehen zu beobachten, wenn etwa Bischof Johannes Zwerger in einem Erlass 1879 zwar die Bedeutung des Chorals und der Vokalpolyphonie hervorhob, und den Gebrauch der Instrumente einschränkte, aber doch vor einem zu radikalen Vorgehen warnte, wenn er u. a. schreibt:

daß [...] das die verschiedenen localen Verhältnisse berücksichtigende festina lente ja nicht aus den Augen zu verlieren ist, indem durch ein überstürztes unkluges Vorgehen leicht mehr geschadet als genützt wird, und das Beste so gerne der Feind des Guten ist. Ohne daher die vorkommenden Mängel in einer die Klugheit oder christliche Nächstenliebe verletzenden Weise zu besprechen, wodurch oft Feinde aus Leidenschaft geweckt werden, wo sonst solche aus Grundsatz nicht

²³⁷ Das konstituierende Komitee bestand aus: Alois Karlon, P. Heinrich Denifle, Franz Fraidl, Vinzenz Finster, Viktor Fuchs, P. Rupert Rosegger und P. Heinrich Schopper (vgl. ebenda, S. 667).

²³⁸ So findet man entsprechende Aktivitäten bzw. Vereinsgründungen in Admont, Bruck an der Mur, Eggersdorf, Fürstenfeld, Gleisdorf, Gratwein, (Stadt)Graz, Kumberg, Mariazell, Mautern, Murau, Pürgg, Radkersburg, Stift Rein, Riegersburg, St. Georgen ob Murau, St. Lambrecht, St. Margarethen an der Raab, Vorau, Wartberg, Weizberg, Wolfsberg, Wundschuh. Vgl. Kleinschuster, *Der Cäcilianismus in der Steiermark*, S. 30ff.; auch Boisits, *Der Cäcilianismus und die Reform der Kirchenmusik in der Diözese Seckau*, S. 668ff.; auch Trummer, *Zeugnisse kirchenmusikalischen Lebens*, S. 255).

vorhanden waren, wird man vielmehr bestrebt sein, das Volk nach und nach zu einem besseren Geschmacke über kirchliche Musik zu erziehen und so zu besserer Erkenntniß zu erheben.²³⁹

Zur Förderung der Kirchenmusik wurde in dieser Anordnung die praktische Unterweisung der Mitglieder des Cäcilienvereins weiter angeregt.

Mitte der 80er Jahre wurden in Graz mehrere in Regensburg ausgebildete Musiker aktiv. Einer davon ist Johann E. Haimásy, der die Kirchenmusikschule in Regensburg besucht hatte²⁴⁰, der u. a. das Diözesangesangsbuch „Hosanna“²⁴¹ und dazu ein Orgelbuch erarbeitete, mit dessen Hilfe er den Volksgesang und dessen Orgelbegleitung verbessern wollte. Er selektiert auch die Lieder: die aufklärerischen Gesänge des vergangenen Jahrhunderts lehnte er ab, bevorzugt werden kirchentonale sowie gregorianische Gesänge. Auch eliminierte er in den Melodien Veränderungen, die diese in der Aufführungstradition dem Zeitgeschmack angepasst hatten. Dementsprechend mühsam war dann die Durchsetzung dieses Gesangsbuches. Dennoch wurde in vielen Pfarren mühevoll begonnen, die neuen bzw. veränderten Lieder einzuüben.

1884 wurde der ebenfalls in Regensburg ausgebildete Johann Weiß²⁴² Regens Chori am Grazer Dom. Nun wurde auch in der Landeshauptstadt die Durchsetzung des Diözesan-Cäcilienvereins ermöglicht. In der Folge wurden die Aufführungen von Instrumentalmessen stark eingeschränkt, was Orgelmessen Platz gab.

Die Steiermark bildete nun ein Zentrum des Allgemeinen Cäcilienvereins in Österreich, und so fanden auch zweimal Generalversammlungen in Graz statt. Die 6. Generalversammlung des „Cäcilienvereines für alle Länder deutscher Zunge“ vom 29. bis 31. August 1876. Auf Grund von Streitigkeiten zwischen den

²³⁹ Zit. nach Kleinschuster, Der Cäcilianismus in der Steiermark, S. 44.

²⁴⁰ Mehrere Personen aus der Seckauer Diözese erhielten ab 1874 in Regensburg zumindest einen Teil ihrer Ausbildung: P. Josef Reichsthaler, Johann E. Haimásy, Johann Weiß, Karl Gritz, Kaplan Ignaz Sohn und Eduard Brunner (Vgl. Trummer, Zeugnisse kirchenmusikalischen Lebens, S. 254).

²⁴¹ Hosanna! Kirchliches Volks-Gesangbuch für die Diözese Seckau. Mit einem kurzen Gebethbuche. Auf oberhirtliche Anordnung herausgegeben vom Cäcilienvereine der Diözese Seckau, Graz 1885.

²⁴² Leitete nach seiner Rückkehr von Regensburg 1876 den Chor des Knabenseminars.

unterschiedlichen Richtungen nahmen weder Witt noch Habert daran teil, und die Teilnehmer wurden in Graz von der gemäßigten Richtung nicht gerade begeistert aufgenommen.

1891 fand die 13. Generalversammlung des ACV in Graz statt, an der nun auch bedeutendere Vertreter des ACV, neben dem Generalpräses Friedrich Schmidt, und namhafte Komponisten des Vereins teilnahmen²⁴³.

Mit den allgemeinen Bemühungen der Choralreform wurde auch in der Steiermark in den letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts die Bemühung der Belebung des Choralgesangs gesteigert, wobei man einen durchaus „modernerer“ Weg ging als in Regensburg.

1905 wurde schließlich Anton Faist²⁴⁴ Präses des Vereins, eine prägende Persönlichkeit der steirischen Kirchenmusik zumindest der ersten Jahrhunderthälfte des 20. Jahrhunderts – er war ab 1926 einige Jahre auch zweiter Vizepräses des ACV, der allerdings auf Grund neuer Strömungen bereits an Bedeutung verloren hatte.

3.2.4.3 Orgel- gegen Orchestermesse

Angesichts dessen kann man keck behaupten, ohne Widerlegung zu befürchten: Die kleinen Dilettantenorchester mit ihren bekannten Verhältnissen, und die Sorge für Nachwuchs 1) ruinieren jeden Chordirektor, 2) nützen der Sache doch nichts, 3) verderben fast immer den Geschmack, 4) verwöhnen und verweichlichen das Volk, wenn sie gut sind, 5) stumpfen seinen Musiksin ab und ertöden ihn, wenn sie schlecht sind, 6) entziehen in jedem Fall dem von der Kirche verlangten Gesang (Choral und Palestrinastyl) Boden und Nahrung, 7) verschlingen Zeit, Kraft und Geld und sind also 8) so recht eigentliche Schmarozerpflanzen am herrlichen Kunstleib unserer

²⁴³ Z. B. Ignaz Mitterer, Michael Haller, Franz Xaver Haberl.

²⁴⁴ Schüler von Johann Weiß im Knabenseminar, in seiner Schulzeit in Riegersburg erhielt er den ersten Musikunterricht von Kaplan Andreas Strempl.

schönen Kirche, die im Mark und Saft entziehen, damit ein sie verunstaltendes Monstrum aufquelle!

D a s i s t der Segen der „kleinen Orchester“; d a s erreicht ihr mit allen Auslagen, Mühen und Opfern, ihr Behörden, Lehrer und Volk!²⁴⁵

Die Diskussion um Orchestermessen bzw. den Einsatz von Instrumenten in der Kirche ist kein Phänomen des Cäcilianismus, auch nicht des 19. Jahrhunderts. Mehrere Aspekte dieser Problematik wurden bereits angesprochen. Auch findet der Streit um die Orchestermessen in der Literatur über Kirchenmusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere des Cäcilianismus schon mehrfach seinen Niederschlag. Einige Gesichtspunkte und Argumente der in dieser Zeit doch wesentlich radikaler geführten Diskussion um die Instrumente in der Kirche, aber auch bisher weniger beachtete Betrachtungsweisen aus der ersten Jahrhunderthälfte sollen hier daher nur ergänzend erwähnt werden.

Ein wichtiger Grund zum Ersetzen anderer Instrumente durch die Orgel waren bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert die oft mangelhaften Darbietungen von Orchestermessen. Bereits 1805 kann man den Vorschlag lesen:

Da unsere Kirchen in der Regel kein Instrumentalorchester haben, mit dem sich eine bedeutende Musik ausführen läßt, so ist es gescheidter, lieber auf Instrumentalmusik in den Kirchen gänzlich Verzicht zu thun, als mit einem armseligen Orchester ferner zu wollen und nicht zu können. – Ich bin durch Erfahrung, durch Versuche völlig überzeugt, daß mit 20–30 tüchtigen Sängern, von der Orgel gut begleitet, eine für die Kirche zweckmäßige, wirksame und zugleich schöne Musik sich bewerkstelligen lasse. Vokalmusik ist und bleibt die wirksamste und rührendste: ist sie was sie sein kann und soll, so wird man in der Kirche die Instrumentalmusik an ihrer Seite schwerlich vermissen, zumal wenn der Organist seiner Kunst Meister ist, und ein gutes Instrument ihm zu Geboth steht.²⁴⁶

²⁴⁵ Stehle, Chor-Photographien, S. 70f.

²⁴⁶ Georg Christian Friedrich Schlimbach, Ideen und Vorschläge zur Verbesserung des Kirchenmusikwesens, in: Berliner Musikalische Zeitung, hrsg. v. J. F. Reichardt, Berlin u.

1834 rät Häuser, tüchtige Sänger nur mit der Orgel zu begleiten. Gibt es aber keine guten Sänger und nur gute Instrumentalisten, solle man die Kirchenmusik besser aufgeben, denn reine Instrumentalmusik ist, wie er meint, keine Kirchenmusik:

Sollte man vielleicht gute Instrumentalisten nicht haben können, so thut man am besten, man bilde tüchtige Kirchensänger, und begleite den Gesang bloss mit der Orgel. Dass eine solche einfache Kirchenmusik immer noch erbaulicher und erhebender sein wird, als eine elende, kunstwidrige Instrumentalmusik, leidet wohl keinen Zweifel. Entbehrt man aber gute Sänger und kann gute Instrumentalisten haben, so gebe man die Kirchenmusik auf; denn ein Instrumentalstück ohne Gesang, ist, selbst bei der feierlichsten Gelegenheit, eine recht eigentliche Entweihung des Gottesdienstes und ist, wenn auch in der Kirche aufgeführt, – keine Kirchenmusik. [...] Alle Kirchenstücke, die mit Instrumentation überladen sind und bei denen überhaupt für die Kirche unpassende Instrumente gebraucht werden [haben der Kirche fernzubleiben].²⁴⁷

Neben den Ursachen zur Aufführung von Orgelmessen, die sich in der kirchenmusikalischen Praxis finden – fehlende Instrumente oder fehlendes Können der Musiker (worauf auch in einem späteren Abschnitt noch weiter eingegangen wird) –, findet man auch zahlreiche „theoretischere“ Argumentationsweisen:

Bei vielen Instrumenten gibt es bestimmte in den Zuhörern mehr oder weniger fest verankerte Assoziationen, die auch immer wieder von Komponisten als bewusstes Gestaltungsmittel genützt wurden. Manche Instrumente waren typisch für die Tanzmusik, andere für Märsche und Kriegsmusik, die Orgel wurde als typisch für die Kirche angesehen. Wurden andere Instrumente als diese in der Kirche eingesetzt, konnte das, nach Meinung der Kritiker, zu falschen Gefühlsregungen führen:

a., 1. Jg. (1805), S. 355, zit. nach: Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

²⁴⁷ Johann Ernst Häuser, Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik, von Entstehung des Christentums an, bis auf unsere Zeit. Nebst Andeutungen und Vorschlägen zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus. Ein historisch-ästhetischer Versuch, Quedlinburg u. Leipzig 1834, S. 300ff., zit. nach: Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

Schon die Natur des Tons unserer Orchester-Instrumente beweist, daß sie für ganz andere Zwecke, als für die Kirche erfunden wurden. Hat z. B. die Flöte nicht den Ausdruck des lieblichen Schäferlebens, mit allen seinen schmelzenden Empfindungen: stimmt die Trompete nicht besser zu einem Kriegszug, als zu einem Tedeum; die Pauke zum Triumph eines Helden? Wenn ich die Geige heute auf dem Tanzboden, im Theater oder Concert höre, und morgen in der Kirche, wird nicht der bekannte Ton auch am letzten Ort die Empfindungen in mir erneuern, die ich auf jenen Plätzen hatte, wo der spitzige Ton und die possirliche Stellung des Spielers ohnehin besser passen? Auch hat dieses Instrument den Nachtheil, daß es, um besonders in einem starken Chorgesange hörbar zu werden, allein nicht hinreicht, sondern in Menge vorhanden seyn muß. — Deswegen haben die Geiger, um sich hören zu machen, zu einer langen Note des Chors oft ganze Ruladen zu spielen, als sollte die Geige mit Gewalt den Gesang ersäufen [...]. Der größte Uebelstand ist noch, daß die Instrumente sehr schlecht gespielt werden, so daß jedes musikalische Ohr und Gefühl oft in der Kirche so gemartert wird, daß einem Hören und Sehen vergehen muß [...].²⁴⁸

Die „sinnlichen Reize“ der Orchesterinstrumente entsprachen, im Unterschied zu der Orgelmusik, nicht den idealen einer „reinen“ Kirchenmusik. Auch für jene, deren Ideal die reine Vokalmusik war, konnte die Begleitung durch die Orgel anstatt des Orchesters zumindest das Eindringen dieser Elemente in die Kirchenmusik verhindern:

Die Kirchenmusik ist in den katholischen Gottesdienst aufgenommen, um den verschiedenen Regungen wahrer Andacht in Tönen kunstvoll gesteigerten Ausdruck ähnliche Regungen bei den Hörern hervorzurufen (zu erbauen). Der A n d a c h t ist an sich nicht ein totes Instrument, sondern nur der Mensch fähig; den unmittelbarsten Ausdruck findet sie

²⁴⁸ Conrad Kocher, Die Tonkunst der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen, vierstimmigen Choral- und einem Figural-Gesang für einen kleineren Chor, [...] nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen, Suttgart 1823, S. 87f. (zit. nach Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert).

daher auch nur in der menschlichen Stimme, in welcher allein Sinnliches so vollkommen dem Geistigen vermählt sein kann, daß es diesem vollkommen dient, und von ihm in harmonischer Unterordnung beherrscht wird. In den toten Instrumenten liegt an sich weit mehr überwiegend sinnlicher Reiz und sinnliche Elementarkraft, die nur in seltenen Fällen von Virtuosen, die ihr Instrument zu einem angegliederten Teil ihres geistigen Selbst erheben, durchgeistigt wird, wie dies naturgemäß und wie von selbst im Singen der menschlichen Stimme geschieht. Weil anderseits doch jeder ein Virtuose sein will und sein zu können glaubt, so sucht jeder Spieler die besondern Reize und sinnlichen Wirkungen, die in seinem Instrumente liegen, nur allzugern und allzuleicht zur besondern Geltung zu bringen, über das ihnen im ganzen zukommende Maß hinaus, wodurch nicht selten das harmonische Zusammenwirken des Ganzen wenigstens in seiner künstlerischen Feinheit gestört wird. Zu dieser Abirrung verleitet die Orgel als das objektive Instrument nicht so leicht.²⁴⁹

Ein Problem wurde darin gesehen, dass Komponisten nicht von vornherein beiderlei verstehen, nämlich sowohl „weltliche“ Musik mit ihren speziellen Ausdrucksmitteln als auch eine vergeistigte Kirchenmusik zu schaffen. Durch die relativ stark ausgeprägte Trennung von Komponisten für weltliche und solcher für die kirchliche Musik, hatten auf weitere spezialisierte Komponisten ein Wissen und eine eigene Denkweise, die nicht immer jener der Erstgenannten entsprachen:

Der Orchester-Kompositeur kennt meist nur jene sinnlich starken Reize und Reizmittel, versteht nur in ihnen zu denken, und überträgt sie daher leicht auch in die Kirche. [...] Daher kommt es auch, daß mir bis jetzt zwar eine unübersehbare Zahl teils wunderherrlicher, teils wenigstens würdiger Schöpfungen der reinen oder von der Orgel begleiteten Vokalmusik haben, aber im ganzen nur sehr wenig Instrumental-Kompositionen, die nicht wenigstens an einzelnen Stellen den

²⁴⁹ Edmund Langer, Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 13. Jg. (1898), S. 66.

kirchenmusikalischen Canon der Kirche „nihil profanum, nihil immundum vel lubricum“ verletzen würden.²⁵⁰

Ein zentrales Anliegen der meisten Reformer der Kirchenmusik im ganzen 19. Jahrhundert war die korrekte und vollständige Wiedergabe der liturgischen Texte. Das machte natürlich nur Sinn, wenn dieser dann in der Aufführung auch hörbar war. Dass viele Kirchenbesucher wie auch viele Sänger und Musiker den lateinischen Text ohnehin nicht verstanden (was u. a. verstümmelte oder falsch geschriebene Texte in Handschriften belegen), spielt in der Diskussion keine Rolle. Bei der Textverständlichkeit setzt auch der wichtigste Kritikpunkt an Orchestermessen an – wenn Instrumente oder auch nur die Orgel mitwirken, so wird gefordert, dass sie rein begleitende Funktion haben und somit im Hintergrund gegenüber dem Gesang bleiben. Bereits 1820 spricht sich Fröhlich in der AMZ gegen das „Instrumentalgetöse“ aus, das den Text verdeckt:

Was kann er hier [in der A-cappella-Musik] durch meisterhaftes Behandeln des Textes ausrichten, der, durch Instrumentalgetöse nicht verdeckt, so ganz zum Herzen dringen, die ungetheilte Seelenkraft des entzückten Hörers in Anspruch nehmen, und dieselbe, dem höheren Zwecke gemäss, bewegen und erheben kann!²⁵¹

Mit der Frage des Einsatzes der Instrumente in der Kirche steht auch die Diskussion um eine entsprechende Textausdeutung in Verbindung. Einzelne Wörter oder Abschnitte musikalisch auszudeuten bzw. nachzuzeichnen hatte gerade in der Komposition von Messsätzen eine starke Tradition. Die Frage, in welcher Form der Text durch die Musik ausgedeutet werden darf oder sogar muss, steht in direktem Zusammenhang mit der Suche nach einer „objektiven“ Kirchenmusik. Instrumente waren, in der „traditionellen“ Sichtweise durchaus für eine bessere Textausdeutung und damit Textverständlichkeit erwünscht oder sogar notwendig:

Wir glauben an die Möglichkeit des richtigen Gebrauchs und stimmen für Beibehaltung der Instrumente: 1.

²⁵⁰ Ebenda, S. 66f.

²⁵¹ Fröhlich, Über die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes, Sp. 390.

Weil in gewissen Fällen der *A u s d r u c k*, welchen der Text fordert, erst mit Hülfe derselben erreicht, oder doch wenigstens [...] *l e i c h t e r* und *b e s s e r* erreicht wird, als mit blossen Vocalstimmen. Texte, deren Inhalt Liebe, Anbetung, Hingabe, Demuth, Reue und ähnliche Gefühle aussprechen, lassen sich im Vocalsatze in trefflichster Weise aussprechen. Wenn aber *F r e u d e* und *J u b e l* ausgedrückt werden sollen, z. B. bei dem Gloria, dem *T e D e u m* etc., so wird gewiss nicht gelegnet werden können, dass hier durch den Hinzutritt der Instrumente die *A u s d r u c k s f ä h i g k e i t* bedeutend *v e r m e h r t* wird.²⁵²

Traditionell wurden Messen ohne Instrumente im alten Stil in der Fastenzeit zur Aufführung gebracht. Dem entsprechend auch überwiegend die oben genannten Inhalte „Liebe, Anbetung, Hingabe, Demuth, Reue“. Für freudige Feste wollte man hingegen prachtvolle Instrumentalmusik. Die insbesondere vom Cäcilianismus geforderte Messe im Stil der alten Vokalpolyphonie verzichtet nicht nur weitgehend auf die verbreiteten den Text ausdeutenden Gestaltungstypen der einzelnen Abschnitte der Messe, sie wurde damit auch als „Fastenmusik“, deren Tonalität außerdem eher an trauriges Moll als an Freude erinnert, empfunden. Parallel zu diesem Thema wurde auch über die Textausdeutung in der Kirchenliedbegleitung durch die Orgel, nämlich inwieweit jedes einzelne Wort oder größere Zusammenhänge (z. B. Strophen) bzw. das ganze Lied durch entsprechende Harmonisierung und Registrierung speziell gestaltet werden soll, diskutiert.

Nachdem der Cäcilienverein offiziell von der Kirche anerkannt worden war, konnten dessen Vertreter mit noch mehr Selbstbewusstsein und Nachdruck ihre Meinung, auch bezüglich der Ablehnung der Instrumente in der Kirche als die kirchliche Meinung darstellen. Obwohl immer wieder betont wird, dass auch der Cäcilienverein korrekte Instrumentalmessen ohne weltlichen Einfluss und in denen die Instrumente entsprechend im Hintergrund bleiben nicht ablehnt – aus den kirchlichen Vorschriften lässt sich ja ein generelles Verbot oder eine bedingungslose

²⁵² Bernhard Kothe, *Die Musik in der katholischen Kirche. Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlung über Regeneration derselben und der kirchlichen Verordnungen. Ein Handbuch für Chordirigenten und Kirchenvorstände*, Breslau 1862, S. 7f.

Ablehnung nicht herleiten – und obwohl betont wurde, dass sogar einige (wenn auch nicht sehr viele) Orchestermessen in den Cäcilienvereinskatalog aufgenommen wurden, und auch von einigen Komponisten des Vereins solche komponiert wurden, so lässt sich doch die ablehnende Haltung aus praktisch allen Schriften erkennen, auch wenn – natürlich unter einer Vielzahl von Bedingungen – Instrumentalmessen ein gewisser Sinn zugestanden wurde:

Trotzdem die Instrumentalmusik durchaus keinen notwendigen und wesentlichen Teil der Kirchenmusik bildet, sie sogar nicht einmal allgemein gestattet ist, die Kirche sie also wegen ihrer Gefahren nur mit einer gewissen bangen Vorsicht unter lokalen Verhältnissen und unter Beschränkungen zulässt, auch diese Zulassung aber dieselbe niemals obligatorisch machen kann, so gibt es an den Orten, wo sie erlaubt ist, Verhältnisse, die ihre (natürlich bedingte und beschränkte) Anwendung neben den anderen kirchlicheren und edleren Arten der Kirmenmusik [!] ratsam und empfehlenswert machen.

[...] Wo solche Verhältnisse vorhanden sind, welche einerseits eine würdige Instrumentalmusik möglich machen, andererseits ein aus Erziehung, Gewöhnung und Veranlagung der Kirchenbesucher entsprungenes Verlangen der wirklich gläubigen Kirchenbesucher an dieser Form der Kirchenmusik hängt, und sich von ihr vorzugsweise befriedigt fühlt; vorausgesetzt nur, daß damit die eigentlich ideale Kirchenmusik nicht ganz verdrängt wird und in Verachtung kommt: da wird manchmal die Heranziehung auch der Instrumentalmusik zur Verherrlichung Gottes im Gottesdienste nicht nur ein zulässiger, sondern auch ein lobenswerter Akt sein, zwar keine obligatorische, aber immerhin eine empfehlenswerte Aufgabe für einen Chor, der unter diesen Umständen wirkt, ein verdienstliches Werk in ästhetischer, wie in religiöser und sittlicher Beziehung, gradeso wie es für den Seelsorger unter Umständen ein verdienstliches Werk sein kann, sich an minder

erhabenen Unternehmungen zu beteiligen, durch die er das Vertrauen seiner Kirchkinder gewinnt.²⁵³

Deutlich wird diese Gespaltenheit auch noch gegen Ende des Jahrhunderts in der Abhandlung „Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik“ von Edmund Langer 1898:

Ich konstatiere dem gegenüber noch deutlicher, „daß der Cäcilienverein zur Instrumentalmusik genau so steht wie die Kirche, da er ja überhaupt ein kirchlicher Verein ist, daß er sie nicht grundsätzlich verwirft, sie zuläßt, soweit sie die Kirche zuläßt, sie sogar auch pflegt, wo die Voraussetzungen dafür gegeben sind, daß er aber in ihr nicht „die Kirchenmusik selbst“, sondern höchstens eine nicht notwendige Begleitung derselben sehen kann, gradeso wie die Kirche es auch thut.“²⁵⁴

Oft scheinen in der Diskussion um die Instrumentalmusik die unterschiedlichen kirchenmusikalischen Traditionen, aus denen die einzelnen Personen kamen, eine entscheidende Rolle zu spielen – und viele Österreicher wollten sich ihre Instrumentalmessen der Wiener Klassik, bzw. die ihr stilistisch nahe stehenden, wie sie sich gerade in Österreich besonderer Beliebtheit erfreuten, nicht nehmen lassen. Selbst in der Wiener Votivkirche, in der es nur beschränkte musikalische Möglichkeiten gab, wie immer wieder betont wurde, lehnte man daher den deutschen Verein ab, wie im Musiker Courier von 1880 zu lesen ist:

1. Das Orchester kann bei der gegenwärtigen Not an Gesangskräften und bei dem Umstande, dass viele Musiker ihren Nebenerwerb verlören, nicht entbehrt werden.
2. Der von dem deutschen Cäcilien-Verein herausgegebene Regensburger Vereinskatalog, der meist Vocalwerke und diese von oft zweifelhaftem Werte enthält, unsere einheimische grosse Meister, wie Haydn, Mozart u. aber ausschliesst, soll ganz ignoriert werden.

²⁵³ Langer, Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?, S. 72f.

²⁵⁴ Ebenda, S. 63.

3. Man wird auf die liturgisch vorgeschriebenen Einlagen, seien diese für Chor oder Solo vorhanden, möglichst Rücksicht nehmen und nur solche wählen, die der Kirchenwürde entsprechen.

4. Den Cäcilien-Verein will man, da die störenden Elemente beseitigt sind, tunlichst unterstützen und die Veröffentlichung der Vereinsangelegenheiten einem Blatte gegen Subvention übergeben.²⁵⁵

Naturbedingt brachte der Versuch des Zurückdrängens der Orchestermessen dort, wo sie besonders fest verwurzelt waren, die größten Schwierigkeiten. Wo man die Möglichkeit dazu hatte, führte man Orchestermessen, oder zumindest Messen mit einigen Instrumenten, etwa dem „Kirchentrio“, auf. Und wenn dies nicht möglich war, versuchte man, die fehlenden Instrumente durch die Orgel zu ersetzen, um so die gewohnten Kompositionen doch aufführen zu können. In vielen, gerade in kleineren Landkirchen, wurde die Kirchenmusik allein vom Organisten, der gleichzeitig sang, bestritten, oder ihm stand ein kleines Ensemble von Sängern oder Sängerinnen – oft nur ein oder zwei – zur Verfügung, was die Aufführung von Orgelmessen notwendig machte. Wenig Verständnis bestand hier für die bewusste Einführung der orgelbegleiteten Messe oder des Chorals aus liturgischen Gründen – wo man doch eher bestrebt war, durch die schwierigeren Aufführungen von Orchestermessen die Kirchenmusik zu heben. Bereits in einer seiner frühesten Schriften erkennt Witt dieses Problem:

Während aber in der Oberpfalz selbst in gewöhnlichen Dorfkirchen die Instrumentalmusik vorherrscht und deßhalb Bühler u. a. am meisten floriren, bildet das Lied in Nieder- und Oberbayern hauptsächlich die Kirchen-Musik; ein paar Singstimmen mit Orgelbegleitung, andere Instrumente stehen zum großen Leidwesen mancher Geistlichen und Chorregenten vielfach nicht zur Verfügung. „Wir haben ohnehin das ganze Jahr Choral,“ kann man da nicht selten hören! Allerdings! Aber was für einen „Choral“!²⁵⁶

²⁵⁵ Musiker Courier, 3. Jg. (1880), S. 170f. (zit. nach: Cudermann, Der Cäcilianismus in Wien, S. 43f.).

²⁵⁶ Witt, Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern, S. 11.

In den Grundzügen ähnliche Bedingungen wie in Nieder- und Oberbayern findet man auch im ländlichen Raum Österreichs, wo oft nicht die Mittel für größere Besetzungen zur Verfügung standen.

Vielfach wurden die Messen ohne Orchester, insbesondere der Choralgesang aber schlichtweg als langweilig empfunden. Die Befürworter meinten, dass es nicht an der Musik der Cäcilianer oder den Aufführungen, sondern lediglich an dem subjektiven Gefühl der Zuhörenden, die durch mangelnde Auffassungsgabe den Wert des Einfachen in der Musik nicht verstanden, liege, und tatsächlich konnten auch viele begeistert werden.

Die Kirche selbst ist also weit entfernt, in der Instrumentalmusik den Höhepunkt, das Ideal der Kirchenmusik zu sehen, etwas „ganz Besonderes“, ohne das wenigstens ihre höchsten Festlichkeiten nicht gedacht werden können, ohne dessen wenigstens zeitweilige Heranziehung die Kirchenmusik der Langweile verfallen müsse; denn natürlich, langweilen will die Kirche mit ihrer Musik sicher nicht, und wenn sie sich im allgemeinen mit einer Kirchen-Musik ohne Orchester zufrieden gibt, dann ist sie gewiß überzeugt, daß ihre bloße Vokal- oder höchstens von Orgel begleitete Musik objektiv nicht langweilen müsse, sondern dies höchstens subjektiv thut, weil bei manchen Hörern nicht die richtigen Voraussetzungen für die Auffassung der Kirchenmusik da sind.²⁵⁷

Die Lösung des Problems sah man in einer entsprechenden Bildung des Volkes.

In den Städten, wo oft gute Musiker bezahlt werden konnten, kam noch ein weiteres Problem bei der geforderten Abschaffung der Orchestermessen hinzu, nämlich die schon angesprochene soziale Komponente. Hier wären zahlreiche Musiker um ihr Einkommen gebracht worden. Das Problem, dass Musiker durch kirchenmusikalische Reformen einen Teil ihrer Arbeit und damit ihres Lohns verlieren, trat bereits bei den Reformen Josephs II. deutlich hervor. Aber auch im folgenden Jahrhundert war es, gerade in den Städten, ein wichtiges Argument, die instrumentalbegleiteten Messen beizubehalten. Aber auch die Umstellung des

²⁵⁷ Langer, Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?, S. 66.

Repertoires hätte für die Pfarren – etwa durch Anschaffung neuen Notenmaterials – Kosten verursacht. Dass andererseits auch mangelnder Wille zu einer entsprechenden Bezahlung der Musiker sich auf die Qualität der Musik auswirkt, wird in der AMZ 1880 am Beispiel Wien geschildert:

Schon geraume Zeit wogt der Kampf zwischen zwei Parteien, den Cäcilianern (Vorort Regensburg), die in ihrem Rigorismus sogar Haydn, Mozart und Beethoven ausschliessen, und nur Werke einer gewissen Richtung, Chorgesang mit Orgelbegleitung dulden, und den Gegnern dieser Richtung, die zumal hier grossen Anhang hat. [...]

Das Bedenkliche hiebei ist, dass nur exclusive Werke aufgeführt werden sollen, weil sie jegliche Instrumentalbegleitung ausschliessen. Fast hat es den Anschein, als sollte den Sängern dadurch das verlorene Terrain in den Zukunftsoptiken – die sie nur mehr zu einseitiger Declamation verdammt – einigermaassen ersetzt werden.

Die Sache liegt aber tiefer. Die katholische Kirche ist nicht in der Lage, executirende Künstler, geschweige Tonsetzer, gebührend zu honorieren, und dadurch zum Schaffen anzuspornen. Sie fristet gar oft die Existenz ihrer Kirchenmusik durch milde Beiträge – will sagen Gratisleistungen von Dilettanten, die sich zur Ehre schätzen, mitwirken zu dürfen auf einem Chore, und derlei Sanges-Dilettanten sind bekanntlich eher zu haben als Instrumentalisten, die meist bezahlt sein wollen, weil sie von ihrer Kunst leben müssen. Drum ist das Perhorresciren der Instrumentalmessen schon eo ipso verständlich.

Wenn wir der *musica sacra* der alten Italiener *a priori* das Wort reden müssten, hier zu Lande grossentheils unbekannte Grössen, so folgt noch immer nicht daraus, dass jeder Epigone, weil er ohne Instrumentalbegleitung schreibt, schon würdig sei, unter die Zahl der grossen Geister aufgenommen zu werden. Wir können mit dem besten Willen höchstens uns räuspern wie Palestrina, und es ist jede Imitation *a priori* vom Uebel.

Wer jedoch seinen Reichthum an herrlichen Tonwerken – wie die hiesige Hofkapelle – schleunigst *ad acta* legen wollte, um ein ganz neues

Repertoire aufzustellen, der würde Zeit, Geld und Mühe genug anzuwenden haben. Wenn dagegen die neue Votivkirche nothgedrungen nur Vocalmessen aufführt, so geschieht es aus doppelten Gründen. Einmal ist das Chor äusserst beschränkt [...] Ausserdem besitzt die Kirche kein Archiv, und muss also nothgedrungen nach den nächsten besten „Landmessen“ greifen, oder „ausleihen“.

Nachdem aber so viele Instrumentalisten angewiesen sind auf Kirchendienst (das Theater vertröstet auf die Kirche, diese aufs Theater bezüglich kärglicher Bezahlung), so hiesse das Verbannen aller Instrumentalmusik aus den Kirchen ein Verkümmern lassen einer Masse Künstler. Während zwei Antipoden, Kirche und Theater, sich gleicher Kräfte bedienen m ü s s e n , weil sie nicht anders können (obschon die Kirche das Theater gewiss nie besucht, und das Theater die Kirche blos des Verdienstes wegen), bezahlen die beiden jüdischen Tempel sogar ihre Thürsteher hinreichend und ihre Sänger das Minimum zu 600 fl. Was die Judenschaft kann, um exclusive Sänger zu besitzen, die sich nirgend anders verwenden lassen dürfen, das kann die Kirche nicht. Dazu ist sie viel zu – tolerant. Es ist daher ländlich sittlich, wenn jeder Sonntag Gelegenheit giebt zu Gratis-Kirchenconcerten, wobei dieser oder jener Künstler oder Dilettant sich hören lässt, und jede Zeitung diese Sonntags-Programme bringt.²⁵⁸

Nicht nur in Wien, auch in Graz wollte man die instrumentale Kirchenmusik nicht abschaffen, um die Musiker nicht dadurch um ihr Verdienst zu bringen. Vom Grazer Dom, wo die cäcilianischen Ideale in mehreren Phasen immer auch durch Widerstand gebremst sich letztlich doch weitgehend durchsetzen konnten, schildert der Domorganist Anton Seydler 1900:

Dr. Weiß²⁵⁹ wollte seine Reformen nicht durch allzugroßen Übereifer überstürzen, und da er auf die materiellen Interessen der Musiker Rücksicht nehmen zu müssen glaubte, so überwogen noch immer die

²⁵⁸ Über die Kirchenmusik in Wien, Sp. 808ff.

²⁵⁹ Ab 1884 Regens Chori der Domkirche.

Instrumental-Messen; wohl aber fügte er ungleich häufiger als früher Messen mit Orgelbegleitung ein.²⁶⁰

Erst sein Nachfolger griff nach seiner Ausbildung in Regensburg härter durch und ersetzte noch mehr Orchestermessen – wenn auch nicht alle – durch Orgelmessen oder A-cappella-Gesang. Und er fand auch eine sozial vertretbare Lösung:

Was zunächst das Repertoire anbelangt, so wurde den a capella-Messen ein ungleich weiterer Raum zugemessen, als früher. Im Advent und in der Fasten selbst an den hohen Festen, wie am 8. Dezember und 19. März (Joseph, Landespatron von Steiermark) wurden die Instrumentalmessen gänzlich abgeschafft und durch a capella-Werke ersetzt; desgleichen werden zu allen kleineren Ämtern Orgelmessen gemacht. Sehr oft wird mit glücklichem Erfolge nur im Männerquartette gesungen und hierbei ganz besonders der Choral berücksichtigt.

Durch diese ausgedehntere Verwendung des Gesangschores wurde zweierlei erreicht: erstens, eine größere Übung desselben und zweitens, eine bedeutende Ersparnis, die wiederum den großen, instrumentalen Aufführungen zu gute kommt. Dieselben, weil seltener, können sorgfältiger vorbereitet werden, und die Musiker kommen keineswegs zu kurz, weil sie nun besser, wie früher, bezahlt werden (früher 52 kr., jetzt 80 kr. für ein Amt).²⁶¹

Instrumentalisten in den Städten verdienten durch ihr Spiel in Theater und Kirche den Lebensunterhalt, waren demzufolge kaum bereit, unbezahlt aufzutreten. Hingegen fand man anscheinend wesentlich leichter genügend „Dilettanten“ und insbesondere „Dilettantinnen“, die gerne bereit waren, ohne Honorar zu singen. Wo es nur an Musikern, nicht aber an Sängern fehlte, entstand Platz für Orgelmessen.

Der Streit um Orchestermessen hatte durchaus auch eine politisch-ideologische Ebene. Vielfach sahen sich die österreichischen Vertreter der Orchestermesse durch die von Deutschland aus verbreiteten Ideale der Kirchenmusik in ihrer speziellen

²⁶⁰ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 59.

²⁶¹ Ebenda, S. 63.

österreichischen Tradition angegriffen, wenn man etwa in einer Rezension von Alfred Schnerich 1897 über den Cäcilienverein liest, dass er sich

bekanntlich zur Aufgabe gemacht hat, die Instrumentalmusik in der Kirche, vor allem die großen österreichischen Meister zu bekämpfen.²⁶²

Die Problematik des Nationalkonflikts war einigen Vertretern der Kirchenmusik durchaus bewusst, Paul Krutschek beispielsweise schreibt 1893:

Durch die verderbliche, dem christlichen Geiste zuwider laufende, übermäßige Betonung des modernen Nationalitätsprinzips ist in Österreich ein einseitiges, krankhaftes Hervortreten des Nationalgefühls entstanden, das sich unter den einzelnen österreichischen Völkern bisweilen bis zum Fanatismus steigert und nach außen hin einen gewissen Chauvinismus erzeugt. Wer etwas tadelt, das einen Österreicher betrifft, der gilt sofort als Gegner „Österreichs“. So wird auch diese Arbeit voraussichtlich vielerseits wieder als „Angriff auf die Österreicher“ verschrien werden.²⁶³

Die politischen Veränderungen spielten bei den Versuchen, einen „österreichischen“ Verein (in dem dann auch die österreichische Musik Platz haben sollte) zu gründen, eine nicht geringe Rolle. Auslöser war u. a. das generelle Unabhängigkeitsstreben nach 1866, das bei Teilen der österreichischen Bevölkerung festzustellen ist bzw. die unterschiedliche Auffassung von klein- oder großdeutscher Lösung. Ein Verein „deutscher Zunge“ war für den Gedanken der österreichischen Vielvölkermonarchie nicht geeignet. Als es 1884 dann zu der ernsthaften Absichten kam, einen österreichischen Verein zu gründen, findet man in der *Musica sacra* einen Aufsatz „Zur territorialen Abgrenzung von Unternehmungen idealer Tendenz“ von Edmund Langer, in dem er wünscht, dass der österreichische Verein den Ansprüchen der ganzen Kaisermonarchie entsprechen solle:

²⁶² Alfred Schnerich in einer Rezension der „Missa solemnis in honorem SS. Cordis Jesu“, Op. 70 von Mitterer, in „Vaterland“ 1897, zit. nach Langer, *Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?*, S. 62f.

²⁶³ Paul Krutschek, „Der Messentypus von Haydn bis Schubert.“ Glossen zu Dr. Alfred Schnerich's Artikeln, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 8 (1893), S. 119.

Die Idee, welche alle in Wels beseelte, war die: es solle ein Cäcilienverein für ganz Österreich, also die österreichische Kaisermonarchie, gegründet werden.

Deswegen wurden die Statuten auch derart gemacht, daß sich jeder Kirchenmusikverein des Kaiserstaates von derselben Tendenz dem „Österreichischen Cäcilienvereine“ anschließen kann.

Sobald als möglich werden auch offizielle Schritte gethan werden, sowohl an die geistliche wie an die weltliche Obrigkeit, um die Billigung unserer Statuten zu erlangen.²⁶⁴

Für den deutschen Verein wiederum konnte ein eigener Weg Österreichs einen gravierenden Machtverlust bedeuten – schließlich sollte doch jede einzelne Kirche von den Ideen durchdrungen werden. So setzte sich auch Witt für einen gemeinsamen Verein der Länder „deutscher Zunge“ ein:

Es fällt mir nicht ein, dessen mich zu rühmen, aber es soll ein Beleg sein, daß ein **grosser Gesamt-Verein**, wie er für alle Länder deutscher Zunge approbirt ist, mehr leisten kann, mehr imponirt, mehr bietet, mehr Einfluß hat, als ein kleinerer. Denn darüber wird man sich wohl kaum täuschen, daß die nicht deutsch sprechenden Oesterreicher nicht beitreten werden.

Man hat den Nationalitätenhader ein schweres Unglück genannt. Noch schlimmer aber scheint es mir zu sein, wenn die Angehörigen Einer Zunge sich trennen ohne wichtige, principielle Gründe. Es ist ja leicht, dem Gesamt-Vereine alle möglichen Vorwürfe zu machen. Aber wenn sie so sehr berechtigt wären und wenn seine Leitung so unklug etc. wäre, wie Manche vorgeben, wie erklärt sich dann die Thatsache, daß der Verein eine geradezu unwiderstehliche Macht geworden ist, der sich seine Gegner am allerwenigsten entziehen können, wenn auch zugestanden werden muß, daß diese Macht des Vereines nur nach und nach überall durchdringen und alle Hindernisse überwinden kann?²⁶⁵

²⁶⁴ Langer, Zur territorialen Abgrenzung von Unternehmungen idealer Tendenz, S. 9.

²⁶⁵ Franz X. Witt, Aus Österreich, in: Musica Sacra, 17. Jg (1884), S. 89.

Unterschiedliche politische Anschauungen innerhalb Österreichs brachten auch eine positive oder ablehnende Haltung gegenüber dem deutschen Cäcilienverein mit sich und damit auch gegenüber den Orchestermessen. Dabei hatte es der deutsche Verein in den westlicheren Bundesländern, beginnend mit der Steiermark, leichter als in Wien, Niederösterreich und Oberösterreich:

Zum Verständniß der neuen Vereinsbildung will ich einige kurze historische Andeutungen machen. Der oberösterreichische Cäcilienverein war von Anfang an ein für sich bestehender Verein, weil es zwischen dem Manne, der die Seele dieses Vereines bildete, und dem Präsidenten des allgemeinen deutschen Cäcilienvereines persönliche Mißhelligkeiten gab. [...] In Österreich macht sich seit einiger Zeit eine allerdings „patriotisch“ gemeinte Strömung geltend, die Bande, welche Österreich und Deutschland von früher her verknüpft haben, immer mehr zu lösen, auch die Bande geistiger Art, die mit dem Staatsverbande in keinem innern Zusammenhange stehen. Von dieser Seite behauptet man, die Lösung solcher Bande sei eine einfache Consequenz des Jahres 1866. Dazu kam die Abneigung, selbst auch die sprachliche Schwierigkeit anderssprachiger Kreise, mit dem allgemeinen deutschen Cäcilienvereine in Berührung zu treten. [...] Was nützte es da zum Heile Österreichs, einem kirchenmusikalischen Vereine die Ausbreitungsberechtigung zu entziehen, weil er in Deutschland entstanden, und in Deutschland zufällig sein Präsidium hat. Rufe man doch nicht minder die geistige Absperrung Österreichs vor 1848 zurück, auch nicht in abgeschwächter Form. Das Ende jener Periode war, daß Österreich von subversiven Ideen insgeheim unterwühlt war, während man von dem, was die Nachbarschaft wahrhaft Großes und Ideales besaß, keine Ahnung hatte. Man braucht deshalb keineswegs a l l e s H e i l von Deutschland zu erwarten. Das thue auch ich nicht. Ich meine wohl, daß meine Vergangenheit mich vor der Beschuldigung deutschthümelnder Tendenz vollständig sichern könnte. Ich gedenke Nichts zu empfehlen bloß deshalb, weil es deutsch ist; aber ich will auch Nichts bloß deshalb verworfen sehen, weil es deutsch ist. Wir Österreicher haben ja gewiß

auch unsere guten Seiten; aber die Reichsdeutschen (um mich auch dieses Ausdrucks zu bedienen) haben auch die ihrigen; und einige Tropfen ihrer Geneigtheit zu entschiedenerem Dareingehen thuen gerade für unsere österreichische Gemächlichkeit und Gemüthlichkeit gut. Daß ein inniger Wechselverkehr mit den Cäcilienvereinen in Deutschland, deren manche bereits sehr Großes geleistet von ungeheurem Vortheil sein müsse, läßt sich doch nicht bestreiten. Grundsätze, Zweck und Weg haben wir, wie zugestanden wird, mit dem deutschen Cäcilienvereine gemein; warum dann nicht auch die formelle Einigung, das Vereinsband, ist nicht recht einzusehen. Die Vorliebe für I n s t r u m e n t a l m u s i k kann doch nicht den Grund abgeben.²⁶⁶

Der Kampf um Instrumental- oder Orgel- bzw. reine Vokalmessen hatte also auch eine politische Dimension. Dabei wurden von der österreichischen Richtung selbstverständlich die Orgelmessen nicht abgelehnt, sie hatten ja ihren traditionellen Platz.

Am Rande sei hier noch erwähnt, dass die Reformer der Kirchenmusik nicht nur die österreichische Tradition der Orchestermessen zugunsten der A-cappella-Musik oder der orgelbegleiteten Kirchenmusik bekämpften – ihnen waren beispielsweise auch die unbegleitet singenden „Kirchensinger“ in Südtirol – kleinere Gruppen aus Sängern von einer Familie, die ihr Liedgut in Familientradition weitergaben und damit die kirchlichen Feiern musikalisch gestalteten – ein Dorn im Auge. Hier wurde nicht dafür gekämpft, Instrumente aus der Kirche zu vertreiben, sondern eine Orgel, die für die dort traditionelle Kirchenmusik nicht nötig war, in der Kirche durchzusetzen – was vielfach als überflüssiger Luxus angesehen wurde.²⁶⁷

²⁶⁶ Langer, Zur territorialen Abgrenzung von Unternehmungen idealer Tendenz, S. 10f.

²⁶⁷ Vgl. Ernst Knapp, Die Kirchenmusik Südtirols vom 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, in: Kurt Drexel und Monika Fink (Hg.), Musikgeschichte Tirols, Bd. 2: Von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Schlern-Schriften 322), Innsbruck 2004, S. 305ff.

3.3 Kirchenmusikalische Praxis und Orgelmesse

Die Messekomposition ist nur eine von vielen verschiedenen Formen, die man in der Kirchenmusik allgemein und speziell in der Musik für die Messe findet. Ebenso vielfältig waren die Aufgaben des Organisten. Eine allgemeine Übersicht über die wichtigsten Gestaltungsmöglichkeiten des Gottesdienstes im beginnenden 19. Jahrhundert zeigt die Einteilung in vier Kategorien von Anton Scherrer in seiner „Abhandlung über Kirchenmusik“. Er teilt die Kirchenmusik ein

1. In die Vokal- und Instrumental-Musik,
2. in das Präludieren mit der Orgel, als Vor-, Zwischen- und Nachspiel,
3. in den allgemeinen Choral-(Volks-)Gesang, mit alleiniger Begleitung der Orgel, und
4. in den Choral-Gesang ohne alle Begleitung.²⁶⁸

Genauer auf die Gestaltungsmöglichkeiten der Vokalmusik und damit auch auf die Messkompositionen geht Glöggl ein, der im Jahr 1828 eine Schrift veröffentlichte, in der er für Kirchenmusiker die geltenden staatlichen wie kirchlichen Verordnungen zu deren praktischer Umsetzung erklärt. Er bezieht sich darin speziell auf die Wiener Erz- und Linzer Diözese. Die Vokalmusik teilt er in neun Klassen ein, aus denen sich jeder Chor nach seinen Möglichkeiten eine aussuchen könne, wobei auf die gültigen Verordnungen Rücksicht zu nehmen sei. Als Normalfall geht er dabei (wie auch Scherrer) von der instrumentalbegleiteten Musik aus. Der Unterschied zwischen den einzelnen Klassen zeigt sich primär in der Wahl der begleitenden Instrumente aber auch der entsprechenden Registrierung der Orgel:

Die e r s t e K l a s s e kann bestehen in vier besetzten Vocalstimmen, Orgel mit vollem Werke (Prinzipalstimmen), besetzten Violinen, Contraviolon, Violoncell, nebst erforderlichen Blasinstrumenten, dann Trompeten und Pauken mit Intradern.

Z w e i t e K l a s s e mit milderer Besetzung und Intradern.

²⁶⁸ Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik, S. 31.

Dritte Klasse wie die zweite, doch ohne Intradan.

Vierte Klasse: vier Vocalstimmen, Orgel, Violinen und Contraviolon; nach Beschaffenheit des Chores auch zwei Posaunen oder Horn

Fünfte Klasse: vier Vocalstimmen, gedämpfte Orgel ohne Vor- und Zwischenspiel, und drei Posaunen.

Sechste Klasse: vier Vocalstimmen, ein Cornett oder Clarinett und drei Posaunen, zur Unterstützung der Sänger, ohne Orgel.

Siebente Klasse: vier Vocalstimmen mit stiller Orgel zur Unterstützung der Sänger.

Achte Klasse: Choral, der einstimmige.

Neunte Klasse: Volksgesang.²⁶⁹

Die Orgel bildet in den meisten Fällen zwar als wichtigstes Instrument die Basis der Begleitung und spielt je nach Klasse sogar mit vollem Werk, dort wo sie einziges Begleitinstrument ist, scheint ihr jedoch kaum eine eigenständige Rolle, sondern lediglich eine unterstützende, zuzukommen. Neben der Orgel findet man das mehr oder weniger stark besetzte „klassische“ Kirchenensemble und dazu einige Blasinstrumente, wobei die Posaunen, die ja vielfach zur Stütze des Gesangs eingesetzt wurden, eine wichtige Rolle spielen. Die Klassen sind absteigend beginnend mit der größten Besetzung mit Intradan angeordnet, wobei auffällt, dass der einstimmige Choral über den Volksgesang gestellt ist.

In diesen Aufstellungen kann man die grundlegenden Gestaltungsmöglichkeiten der Kirchenmusik wie auch die Rolle der Orgel darin am Beginn der hier untersuchten Zeit gut erkennen, wenn es auch eine etwas „theoretische“ Zusammenstellung ist.

Wieviele orgelbegleitete Messen in der Praxis notwendig waren, zeigt u. a. eine detaillierte Aufstellung der Kirchendienste der Klosterkirche St. Dorothea der Augustinerchorherren in Wien anlässlich der Einführung der Gottesdienstordnung

²⁶⁹ Glöggl, Kirchenmusik-Ordnung, S. 5ff.

Josephs II.²⁷⁰, mit einer hohen Anzahl jener Wochentagsmessen, die mit Orgelbegleiteter vierstimmiger Vokalmusik gestaltet wurden:

Für die bisherige Musick und Verwendung	Anzahl der jährlichen Musick Dienste
1 ^{tens} Ist bishero täglich, ausser Sonn- und Feyertägen, eine gestiftete Frümeß mit der Orgel, und 4. Vocal Stimmen gehalten worden	298
2 ^{tens} An Sonn- und Festtägen Ämter	99
3 ^{tens} In der Advent Zeit Ämter	24
4 ^{tens} An figurirten Vespern	46
5 ^{tens} An gestifteten Jahrtägen	14
wobey fast jedesmal zwey Ämter mit Absingung des Libera abgehalten worden.	
6 ^{tens} An Litaneyen	24
7 ^{tens} In der Charwoche bey den Metten figurirte Miserere, und Psalm Benedictus	3

Auch ein Jahrhundert später war noch eine Vielzahl an nur Orgelbegleiteten Messen zu gestalten, wovon eine genaue Darstellung der Aufgaben aber auch der Bezüge der besoldeten Sänger und des Organisten am Grazer Dom (ab dem Jahr 1896) von Anton Seydler Auskunft gibt:

Für diese Bezüge obliegen den Choralisten folgende Funktionen:

1. Täglich an Wochentagen das Kapitelamt um 8 Uhr früh zu singen;
2. täglich an Wochentagen wie an Sonn- und Feiertagen um 4 Uhr nachmittags die Vesper zu singen, beziehungsweise zu beten;
3. an allen Sonn- und Feiertagen des Jahres um 10 Uhr vormittags beim Hochamte zu singen;
4. bei dem für das allerhöchste Herrscherhaus gehaltenen Ämtern und Requiem mitzusingen;

²⁷⁰ Biba, Die Wiener Kirchenmusik um 1783, S. 61.

5. den Gesang und die Gebete bei den Ceremonien der Weihnachtmette, der Karwoche, der Trauermetten, der Ostermette, der Auferstehung, der Markus- und Bittprozessionen, der Dreifaltigkeits- und Fronleichnamsprozession, der achttägigen Mette zum heiligsten Altarsakramente in der Fronleichnamsoktave und einiger im Jahre entfallenden Totenmetten, sowie bei der Priesterweihe zu besorgen;
6. die regelmäßig alle Woche abgehaltenen Proben (erst in neuerer Zeit) mitzumachen.

Für alle übrigen und häufigen Dienste werden sie besonders entlohnt.

Dem Organisten obliegt:

1. Täglich um ½ 7 Uhr früh zur Segenmesse;
2. täglich an Wochentagen um 8 Uhr früh zum Kapitelamte (mit Ausnahme der Fastenzeit und an jenen Tagen, an welchen die Messen blau sind);
3. täglich um 4 ½ Uhr zum Segen;
4. an Sonn- und Feiertagen um ½ 10 Uhr zum Predigtliede, um 10 Uhr zum Hochamte und um 4 Uhr zur Vesper, beziehungsweise tags vorher zur Vorvesper sowie zur feierlichen Litanei zu spielen;
5. an allen oben sub 5 bezeichneten Ceremonieen, soweit bei denselben die Orgel gebraucht wird, mitzuwirken;
6. zu den mehrmals im Jahre vorkommenden Aussetzungen des Hochwürdigsten, insbesondere in den Quatembertagen nach Pfingsten das Segenslied zu spielen;
7. die wöchentlichen Proben mitzumachen.

Für alle übrigen und gleichfalls häufigen Dienste wird der Organist in üblicher Weise besonders entlohnt.²⁷¹

Die Sänger und auch der Organist waren also neben Hochämtern an Sonn- und Feiertagen, bei Vespern und diversen anderen Feiern an allen Wochentagen beschäftigt – wobei die Orgel offensichtlich in der Fastenzeit zum Kapitelamte nicht

²⁷¹ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 45.

zu spielen hatte. Sicherlich kann man von diesen fix besoldeten Sängern ein gewisses Niveau erwarten.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein Blick auf die von Josef Gurtner 1936 erstellten – und damit am Ende der untersuchten Zeit stehende – Statistik über die Kirchenmusik in Österreich, die u. a. aufzeigt, in wievielen Kirchen ständige Chöre eingerichtet sind und in wievielen Instrumentalisten (fallweise !) mitwirkten. Aus dieser Statistik lässt sich der Prozentsatz jener Kirchen errechnen, in denen keine Instrumentalisten vorhanden waren:²⁷²

	Ständige Chöre	darunter mit fallweise mitwirkenden Instrumentalisten	Chöre ohne mitwirkende Instrumentalisten
insgesamt	2719	1602	41,08 %
Salzburg	193	98	49,22 %
Gurk	321	44	86,29 %
Seckau	367	226	38,42 %
Wien – Stadt	120	108	10,00 %
Wien – übriges Gebiet	461	389	15,62 %
Linz	388	257	33,76 %
St. Pölten	395	306	22,53 %
Burgenland	95	52	45,26 %
Innsbruck	252	96	61,90 %
Feldkirch	127	26	79,53 %

Wie sich die Orgelmesse innerhalb dieses Kontextes entwickelt, wird im Folgenden aufgezeigt werden. Dabei soll die kirchenmusikalische Praxis näher durchleuchtet werden, was sich in Bezug auf Orgelmessen in mehrfacher Hinsicht lohnt:

Die Praxistauglichkeit der Kompositionen für die Kirche stand oft im Vordergrund. Viele der hier relevanten kirchlichen Kompositionen stehen dabei auch in direktem Zusammenhang mit bestimmten Aufführungsorten und damit mit den dort

²⁷² Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen, bearbeitet von Dr. Josef Gurtner im Bundesamt für Statistik, hrsg. von der österreichischen Leo-Gesellschaft, Baden 1936, S. 21.

vorhandenen Musikern – sowohl die Größe der Besetzung als auch der Schwierigkeitsgrad musste entsprechend angepasst werden. Während an manchen Orten – sei es durch bessere finanzielle Möglichkeiten oder besonderes Engagement – schwierigere und größer besetzte Werke aufgeführt werden konnten, fehlte es in weitaus mehreren Kirchen an genügend Musikern und Sängern oder deren Qualifikation. Der folgende Abschnitt soll auf die Ausführenden der Kirchenmusik und die Probleme, die sich für sie ergaben, eingehen. So soll hier der kirchenmusikalischen Realität für die die meisten Orgelmessen komponiert wurden, abseits von Idealen und Wunschvorstellungen etwas Raum gegeben werden.

Mehrere Quellen stehen zur Verfügung, um sich ein Bild von der Praxis machen zu können. Gewisse Rückschlüsse auf die Aufführung von Orgelmessen lassen sich aus den erhaltenen Kompositionen und Eintragungen im Notenmaterial ziehen. Einige Dokumente, etwa Aufstellungen der Dienste, die die Kirchenmusiker zu verrichten hatten, lassen erkennen, wann die Orgelmessen zum Einsatz kamen und wer dabei mitwirkte. Ein besonders anschauliches Bild bringen die meist kritisch und daher vielleicht auch teilweise überspitzt geschilderten Darstellungen der kirchenmusikalischen Praxis in den verschiedensten Publikationen. Meist sind diese als abschreckende Negativbeispiele gedacht, und wie Johann Gustav Eduard Stehle am Beginn seiner Abhandlung „Chor-Photographien für Kirchensänger und Kirchengänger“ schreibt, auch nicht unbedingt gerade feinfühlig formuliert:

So ein Bischen grob darf man schon sein, wenn man nur die Wahrheit sagt. Die feine Wahrheit wirkt bloß auf feine Geister. Das Volk hat's manchmal fast wie jenes Bauernweib, das glaubte, „ihr Mann mög' sie nimmer“ und sie sei ihm gleichgültig geworden, wenn er sie nicht von Zeit zu Zeit prügte. Die Wahrheit zümperlich, artig und schüchtern hervorgucken lassen – 's wirkt auf Niemand.

Darum nur keck voran mit Lapidarbuchstaben. Wenn nur was erreicht wird, damit werdet ihr, geehrte Herren, wohl auch einverstanden sein, und euch dabei wohl befinden.²⁷³

²⁷³ Stehle, Chor-Photographien, S. 4.

Gerade diese unsanften Schilderungen der kirchenmusikalischen Zustände geben oft – neben dem was sie primär aussagen bzw. beanstanden wollen – einen sehr anschaulichen Einblick in eine bisher recht wenig untersuchte Praxis.

Es kann hier nicht auf regionale Besonderheiten eingegangen werden, vielmehr dienen die Beispiele aus unterschiedlichen Regionen und Zeiten dazu, allgemeine und meist überregionale Tendenzen und Probleme aufzuzeigen, sowohl aus dem städtischem wie auch dem ländlichen Raum.

3.3.1 Kirchenmusikalische Praxis in der Stadt

Durch die Neuerungen in der Zeit der Aufklärung kam es in der Kirchenmusik zu vielen Veränderungen. Ein wichtiges Ziel der Reformer waren Einsparungen. Zumindest über die bezahlten Musiker im ausgehenden 18. Jahrhundert im städtischen Raum sind uns als Folge der radikal durchgeführten Reformen einige wichtige Hinweise überliefert. So gibt eine Erklärung aus dem Jahr 1783 vom Wiener Konsistorium an die niederösterreichische Regierung für die meisten Kirchen Wiens eine detaillierte Aufschlüsselung über besoldete Musiker und deren Einkommen. Zweck dieser Erklärung war die Darstellung der Einkommensverluste durch die Gottesdienstreform.²⁷⁴ Allgemein kann man daraus als charakteristisch eine relativ kleine Besetzung der Vokalstimmen ansehen – eine einfache Besetzung der Stimmen war die Regel. In größeren Kirchen konnte auch doppelt besetzt werden, was ein Kontrastieren zwischen Tutti- und Solopassagen ermöglichte. Nur in Einzelfällen konnte die Besetzung auf vier Sänger pro Stimme erhöht werden. Dem gegenüber konnte ein je nach Anlass bisweilen relativ kräftiges Orchester stehen, dessen Grundstock eine Gruppe aus Streichinstrumenten bildete: in der Regel zumindest doppelt besetzte Violinen²⁷⁵ (bei größeren Aufführungen war auch eine größere Anzahl möglich) und Violine, gegen Ende des Jahrhunderts zog auch das

²⁷⁴ Abgedruckt und kommentiert bei Biba, Die Wiener Kirchenmusik um 1783, S. 24ff.

²⁷⁵ Wobei die Geiger ggf. wohl auch die Viola spielten.

Violoncello in die Kirche ein. Dazu kommen primär zur Verstärkung der Vokalstimmen häufig Posaunen, die wohl colla-parte mitspielten. Hinzu treten je nach Gegebenheit Trompeten, Pauken, Oboen, Fagotte sowie Hörner und Flöten. Organist, Regens Chori, Sänger, Violinisten und Violonisten aber auch die Posaunisten waren oft fix besoldet.

Anton Scherrer befasst sich in seiner oben bereits zitierten „Abhandlung über Kirchenmusik“ auch mit der Frage der richtigen Besetzung. Er legt dabei besonderen Wert auf eine ausgeglichene Verteilung der Stimmen, wobei je nach Situation individuell vorgegangen werden müsse:

Die Anzahl der zu einem Musik-Chore bestimmten Personen, muß nothwendig mit der Größe der Kirche im Verhältnisse stehen.

Ein schwach besetztes Orchester in einer großen Kirche, kann nicht die erwünschte Wirkung gewähren, kann nicht Tonmasse genug hervorbringen, die Größe des Gebäudes dergestalt auszufüllen, daß die einzelnen Parthien des Ganzen sich kraftvoll genug herausheben. [...]

Noch weit nachtheiliger für die gute Wirkung der Musik ist die zu starke Besetzung. Hier wird der Ueberfluß der Tonmasse dem Ohre sogar unangenehm und beschwerlich, und die Wirkung gleicht dem zu viel in's Auge fallenden Lichte.

Der wichtigste Gegenstand in Betreff der Besetzung ist jedoch die verhältnißmäßige Anzahl der Ausführer, die bey jeder der vier Hauptstimmen angestellt werden. Keine dieser Stimmen darf die andere verdunkeln, oder übertönen; am allerwenigsten aber dürfen die Mittelstimmen von den ersten hervorstechen, sonst ist der größte Nachtheil der Wirkung des Ganzen die unvermeidlichste Folgen. Noch nachtheiliger ist es, wenn bey Tonstücken, zu welchen viele Blasinstrumente gesetzt sind, es an verhältnißmäßiger Besetzung der Hauptstimmen mangelt. Man nimmt daher an, daß z. B. zu 6 Sopran, 6 Alt, 6 Tenor, 6 Baß, 8 Violinen, 2 Violon, 2 Violoncello und 2 Contra-Basso; so wie zu 8 Sopran, 8 Alt, 8 Tenor, 8 Baß, 10 Violinen, 3 Violon, 3 Violoncellen und 3 Contra-Basso verbunden werden müssen, wenn die

Stimmen verhältnißmäßig besetzt seyn sollen, und so nach Verhältniß mehr oder weniger.

So wenig sich im allgemeinen wider diese Angabe etwas einwenden läßt, so sehr muß bey der Anwendung derselben auf Nebenumstände Rücksicht genommen werden, z. B. daß unter den Ausfühern von gleicher Kunstfertigkeit, immer der eine einen mehr stärkern und markichtern Ton hervorbringt, als der andere; so wie auch die Instrumente selbst, eines für das andere einen stärkern oder schwächern Ton gibt.²⁷⁶

24 Sängern stellt er also 14 Streicher bzw. 32 Sängern 19 Streicher gegenüber und warnt vor dem Übertönen der Musik durch Blasinstrumente ohne allerdings genauere Angaben zu diesen zu machen. Dabei spielt auch die richtige Aufstellung der Musiker eine Rolle:

Es ist keineswegs gleichgiltig, in welcher Ordnung bey einer vollständigen Musik die Stimmen und Instrumente gestellt sind; denn nebst dem, daß man gerne auf eine gut in das Auge fallende Stellung Rücksicht nimmt, muß man hauptsächlich dahin sehen, daß

a) die vier Singstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Baß, und bey den Instrumenten, die beyden Violinen, nebst der Violen und dem Baße, weder hinter andere Stimmen versteckt, noch durch dazwischen gestellte andere Instrumente von einander abgesondert werden.

Im ersten Falle werden sie von den vorstehenden Stimmen verdunkelt, und im zweyten wird theils, weil dadurch diese vielfach besetzten Stimmen und ihre Ausführung zu weit von einander abstehen, das ganz richtige Zusammenwirken im Takte erschwert, theils die gute Wirkung des Ganzen geschwächt.²⁷⁷

Wie man erkennen kann, hängt die kirchenmusikalische Praxis in der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts noch eng mit der Tradition des ausgehenden

²⁷⁶ Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik, S. 35f.

²⁷⁷ Ebenda, S. 34.

18. Jahrhunderts zusammen. Auch die doppelte Leitung des Kirchenensembles durch Regens chori und Konzertmeister hält sich in der Kirchenmusik relativ lange. Ebenso die Praxis, nur den Taktschlag anzuzeigen. Scherrer beschreibt diese Aufgabenverteilung folgendermaßen:

Der R e g e n s - C h o r i hat die Pflicht auf sich, bey Ausführung der Kunstprodukte die Direction der ganzen Musik zu übernehmen.

Besonders gut ist es, wenn er die Partitur des auszuführenden Musikstückes vor sich liegen haben kann, um theils den Inhalt jeder Stimme zu übersehen, und alle Stimmen gehörig zusammenhalten zu können, theils, und insbesondere auch um den Sängern bey dem Eintreten der Stimmen nach vorhergegangenen Pausen im Nothfalle ein Zeichen geben zu können. Er gibt durch das ganze Tonstück hindurch den Takt, und richtet sein Hauptaugenmerk vorzüglich auf die Singstimmen.

Der A n f ü h r e r des Orchesters richtet seine Aufmerksamkeit auf jede einzelne Instrumental-Begleitung, und wirket vereint mit dem Taktschlagenden (Regens-Chori) auf das richtige Zeitmaß, in welchem jeder Satz ausgeführt werden soll, so wie auf die gleichartige Erhaltung dieses Zeitmaßes. Er ist es zugleich, der dem Orchester nach Maßgabe seiner Kenntniße und Erfahrungen, und nach Maßgabe seines durch Klugheit unterstützten Betragens, eine gute oder schlechte Richtung gibt.²⁷⁸

Noch in der zweiten Jahrhunderthälfte waren an vielen Kirchen diese traditionellen Praktiken üblich, vom Grazer Dom etwa wird berichtet:

Vor 1884 hat es keine oder nur wenig Proben und diese nur mit den Sängern und Sängerinnen gegeben; sie wurden jedoch nicht vom Regens Chori, sondern vor 1837 vom Choralisten Liebenwein und dann vom Organisten Ludwig Karl Seydler abgehalten. Die Instrumentalämter dirigierte der erste Violinspieler von seinem Pulte aus; Partitur hatte er

²⁷⁸ Ebenda, S. 39.

keine, nur in seiner Stimme waren hie und da die wichtigsten Einsätze notiert. Der Organist spielte bezifferten Baß.²⁷⁹

Auch im Grazer Dom bildete eine kleine Gruppe bezahlter Sänger und der bezahlte Organist den Grundstock der Kirchenmusik. Im Zuge der Verlegung des Bischofssitzes von Seckau nach Graz wurden bereits 1784 (also vor der eigentlichen Erhebung zur Domkirche im Jahre 1786) drei „Chorvikare“ (alle drei Angehörige aufgelassener Orden²⁸⁰), vier „Choralisten“ sowie der Organist namentlich festgelegt. 1808 wurden zwei Sängerknaben eingestellt.²⁸¹

Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts war die Grazer Dommusik folgendermaßen besetzt:

Orgel, 2 Violone, 2 Cello, 8 Violinen, 2 Viola, 2 Höben (Oboen), 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 3 Trompeten, 1 Pauke; 4 Solo-Gesangskräfte, 12 Chorstimmen. Außer den Choralisten sind 1819 zwei Sängerinnen mit Jahresgehalt angestellt.²⁸²

Die Sängerinnen waren möglicherweise nun statt der Sängerknaben angestellt.

Bemerkenswert an dieser Auflistung ist die Reihung der Instrumente, die die traditionellen Generalbassinstrumente als Fundament der Kirchenmusik an den Beginn stellt. Das Orchester ist gegenüber den Gesangstimmen (3 bzw. 4 pro Stimmelage) kräftig ausgebaut. Die kleine Gruppe der fix besoldeten Sänger bildete den Grundstock des Ensembles.

In der Besetzung der Kirchenmusik ergaben sich im 19. Jahrhundert durch das Aktivwerden der Kirchenmusikvereine neue Möglichkeiten. Durch das Hinzutreten von unbezahlten „Dilettant(inn)en“ konnten je nach Möglichkeiten auch größere Ensembles zustande kommen.²⁸³ Dabei standen nicht nur die Kirchenmusikvereine,

²⁷⁹ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 38.

²⁸⁰ Benantius Schmutterer: „Ex-Trinitarier“, Chrysologus Naderer und Godefridus Wallach: beide „Ex-Augustiner“.

²⁸¹ Vgl. Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 38.

²⁸² Vgl. ebenda, S. 39.

²⁸³ So lassen sich aus Besoldungslisten nur beschränkt Rückschlüsse auf die tatsächliche Anzahl der Sänger ziehen.

sondern auch andere (musikalisch orientierte) Vereine oft in enger Beziehung zu der Kirche, wie auch Seydler es aus Graz berichtet:

War das Musikleben in Graz schon zu Anfang des Jahrhunderts ein reges, [...] so brachte die 1815 erfolgte Gründung des steiermärkischen Musikvereines ein neues befruchtendes Element in dasselbe. Die Anregung zur Gründung ist von einem Priester, dem Curaten der Stadtpfarre, Johann Farbmann, ausgegangen, welcher sich mit dreißig Akademikern verbunden hat, jeden Dienstag und Donnerstag von 5–7 Uhr abends musikalische Übungen abzuhalten.[...]

Das rasche Emporblühen des Musikvereines blieb nicht ohne Einfluß auf die Kirchenmusik, und bald finden wir ihn in engen Beziehungen mit dem Domchore, dessen Choralisten wir als seine Lehrer, so [...] antreffen.

Im Jahre 1820 trat der Regens Chori Daniel Wasser an den Musikverein mit dem Ansuchen heran, derselbe möge die Schüler seiner Gesangschule [...] gegen Gewährung kleiner Stipendien am Kirchenchore mitwirken lassen, was von seiten des Vereines bereitwilligst zugestanden worden ist. Aber auch der gesamte Verein mit seinem Orchester beteiligte sich häufig an der Kirchenmusik am Domchore.²⁸⁴

Das Vereinswesen wirkte sich im 19. Jahrhundert gerade im städtischen Bereich in mehrfacher – positiver wie negativer – Weise auf die Kirchenmusik aus. Die von oberer Stelle fix besoldeten Kirchenmusiker als Träger der Kirchenmusik gab es auf Grund der Reduzierung der Stiftungen durch die josephinischen Reformen aber auch durch die Geldentwertung nur noch in geringerer Anzahl. Ab den 1820er Jahren wurden diese durch zahlreiche bürgerliche Kirchenmusikvereine ersetzt, deren Mitglieder durch aktive Mitwirkung an den Gottesdiensten sowie durch finanzielle Beiträge die Aufführung größerer kirchenmusikalischer Werke ermöglichten, wobei man sich nun hauptsächlich auf die sonntäglichen Hochämter beschränkte. Konflikte ergaben sich dort, wo die kirchlichen Stellen eine andere Vorstellung von Kirchenmusik hatten, als die Vereine, die sie finanzierten oder sogar

²⁸⁴ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 39.

einzelne Musiker anstellten. Die neue Strukturierung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert führte auch dazu, dass vermehrt Frauen beim Gesang mitwirkten, was nicht ganz unumstritten war.²⁸⁵ Es gab zwar Stimmen, die den Verzicht auf Sängerinnen forderten – wie es auch 1806 die bekannte Anordnung von Kaiser Franz belegt, der forderte,

daß zu Kirchenmusiken nirgends Frauenzimmer genommen oder zugelassen werden mit Ausnahme jener, die vermöge ihres Standes dazu verbunden sind, als die Frauen, Töchter und Schwestern von Chorregenten, Schulmeister²⁸⁶.

Finanzielle Nöte, aber auch der dominierende Einfluss der Kirchenmusikvereine in den größeren Orten verhinderten es, dass Frauen längerfristig am Singen in der Kirche gehindert werden konnten.

Ebenso schnell wie der Einfluss der Musikvereine zunahm erkannte man (neben dem Nutzen) die Probleme, die sich dabei für die Kirchenmusik ergaben – viele von ihnen wurden in den folgenden Jahrzehnten immer und immer wieder beanstandet. Am Grazer Dom jedenfalls versuchte man sich sehr bald von der Dominanz der Vereine zu befreien, wie Seydler weiter berichtet:

Die sich häufenden Aufführungen haben nämlich zu argen Unannehmlichkeiten geführt, und Daniel Wasser sah sich gezwungen, in einer Eingabe an das Ordinariat vom 16. Juli 1822 [...] um förmlichen Schutz von dem Musikvereine zu bitten; die in vieler Hinsicht charakteristische Eingabe bringen wir ganz:

„Hochwürdigstes Ordinariat

Unterzeichneter bittet unterthänigst ein hochwürdigstes Ordinariat um Fernhaltung des Musikvereines von kirchlichen Produktionen wenigstens in der Hauptkirche, in der K. K. Hof- und Domkirche, entweder durch schriftliche Äußerung an denselben oder auf was immer für eine dem

²⁸⁵ Vgl. Sauer, *Katholisches Vereinswesen in Wien*, S. 78f.

²⁸⁶ Zit. nach Sauer, *Musikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert*, S. 96.

weisen Ermessen des hochwürdigsten Ordinariates gefällige Weise, aus diesen Gründen:

1. Hat der Unterzeichnete bloß wegen Erhaltung der äußeren Anständigkeit und Ehrerbietigkeit in der Kirche manche gute Musiker von seinem Chore entfernt; der Musikverein aber bringt bei seinen Produktionen nicht nur diese mit, sondern auch eine Menge leichtsinniger Studenten und beifallslustiger Sängerinnen und aufgeblasener Künstler. Wie soll bei solchen Mitgliedern Anstand, viel weniger Andacht zu hoffen sein? Leider wird man davon überzeugt, wenn man ihr Treiben beobachtet.

2. Wollen die Mitglieder des Musikvereines vorzüglich bei höheren Feierlichkeiten musizieren, künden es sogar in den Zeitungsblättern an; wer erkennt hier nicht ihre Absicht, die da ist, sich hören zu lassen, Beifall zu erlangen! Daher werden auch die gefälligsten neueren Kompositionen produziert, die, wenn nicht in den Tanzsaal, doch gewiß in das Opernhaus versetzen. Freilich versammeln sich viele Zuhörer, die sich aber, den Rücken zum Hochwürdigsten wendend, nur um die Musik bekümmern; selbst die Besseren werden durch solche Musik nicht zur Andacht gestimmt, sondern davon abgezogen.

3. Was läßt dann erst ihre Unkenntnis der kirchlichen Ordnung für neue Mißgriffe befürchten! Ein Beispiel davon jener Fall, wo in einer Oktav von dem Musikverein zu einem weißen Amte ein Requiem produziert wurde.

4. Bei öfteren Produktionen des Musikvereines könnte umsomehr der höheren Stelle der Gedanke wieder kommen, die Kirchenmusik in der Dompfarre von demselben gewöhnlich besorgen zu lassen, um dem öffentlichen Fonde die Auslagen zu ersparen.

5. Aus diesen Gründen hat Unterzeichneter auf verschiedene Art dem Musikverein es fühlen lassen, und schriftlich demselben es angedeutet, daß er desselben Eindringen bei kirchlichen Funktionen in keinem Falle zugebe. Es hofft daher Unterzeichneter auf die Unterstützung von seiten

des hochwürdigsten Ordinariates, um vereint diesem Unfuge zu begegnen.

Graz den 16. Juli 1822!²⁸⁷

In der Praxis scheint es auch im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wie es oben schon beschrieben wurde, oft einen gewissen Kern des Gesangensembles gegeben zu haben, der aus bezahlten Musikern bestand und der dann je nach Möglichkeit und Notwendigkeit ergänzt wurde. So kann man über die kirchenmusikalisch sehr aktive Votivkirche in Wien lesen, dass

der Chordirigent blos 1 Altistin, 1 Tenor, 1 Bass [besoldete], während 12 Dilettantinnen den Sopran, 7 den Alt, einer den Tenor und 3 den Bass komplettiren.²⁸⁸

Gerade von dieser Kirche wurden gerne Orgelmessen aufgeführt, man kann hier also direkte Rückschlüsse auf die maximale Besetzung dieser ziehen. Der Mangel an Männerstimmen im Verhältnis zu den gut besetzten Oberstimmen, wie man ihn in dieser Auflistung deutlich erkennen kann, scheint ein allgemeines Problem gewesen zu sein – er spiegelt sich auch in zahlreichen Orgelmessen wider, wenn etwa der Tenor nur ad libitum zu singen ist.

Überall dort, wo Orgelmessen als Ersatz für Orchestermessen dienten, oder auch für die „niedrigeren“ Feiern, muss man sicherlich von einer eher kleineren Besetzung der Vokalstimmen als bei „Hochämtern“ bzw. wohlhabenderen Pfarren, die sich ein Orchester leisten konnten, ausgehen. Anders war es wohl dort, wo etwa ein vom Cäcilianismus geprägter Kirchenmusiker mit viel Engagement bewusst einen Chor heranbildete um mit diesem unbegleitete, oder zumindest nicht vom Orchester begleitete Messen aufzuführen.

Die Praxis, einige Sänger fix zu besolden oder anzustellen ist für die Orgelmessen aus einem weiteren Grund von Bedeutung. Denn gerade an niederen Festen oder

²⁸⁷ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 40.

²⁸⁸ Über die Kirchenmusik in Wien, Sp. 809.

Wochentagsmessen war es wohl oft nur diese Gruppe gemeinsam mit dem Organisten, die die Messgestaltung bestritten.

Das Vereinswesen, das einerseits durch die Gründung von Kirchenmusikvereinen unterschiedlicher Prägung vielerorts die Basis für kirchenmusikalisches Wirken bildete, war auf der anderen Seite auch Feind guter Aufführungen – denn es gab gerade in den Städten eine Vielzahl von Vereinen, in denen sich die engagierten Bürger gerne blicken ließen – und damit keine Zeit für die Kirchenmusik hatten. Der Organist musste dann die fehlenden Stimmen ersetzen.

Oftmals sind es auch die Masse von Vereinen aller möglichen Namen, welche in Städten und Städtchen die Probenbesuche so verhindern, daß man in dieser Beziehung in bescheidenen Bauerndörfern weit besser fahren würde. Ich will ein solche „Probe mit Hindernissen,“ wie sie sich mir in letzter Zeit präsentirt hat, kurz und wahr zeichnen. Es sollte auf dem 15. Dezember 1872 Kaim's leichte und schöne Missa op. 5 aufgeführt werden. Am Freitag Abends $\frac{1}{2}$ 8 Uhr ist die regelmäßige Probe im Vereinslocal, zu der auch Zöglinge des Lehrerseminars kommen; dießmal also letzte Probe, quasi Hauptprobe. Es erscheint Donnerstag Morgens der Vereinspedell und meldet: „Eine Empfehlung vom Localbesitzer und vom Vorstand des Kur-Vereins und am Freitag Abends sei Versammlung des Kurvereins, man möchte die Probe auf Donnerstag verlegen. Geschieht, muß aber noch die Einwilligung des Seminars her. Diese ist erhalten. Abends $\frac{1}{2}$ 8 Uhr ist außer den Herren Seminaristen kein Tenor und kein Baß da, in Sopran sind statt 12 nur 4, sage 4 Damen erschienen. Herr Tenorist N. ist im Gesellen-Verein, Herr W. im kaufmännischen Verein, Herr Bassist X. fungirt als Präsident des Stenographen-Vereins, 2 Sopranistinen sind durch Unwohlsein entschuldigt, die Uebrigen lauschen den Vorträgen im „wissenschaftlichen Verein,“ in dem heute über „Nathan den Weisen“ gesprochen wird, den vielleicht noch keine gelesen hat, ein Herr ist auf Agentur-Reisen abwesend.

Ein anderesmal vielleicht entreißt mir der „Männergesang-Verein“ oder der Turn- oder der Feuerwehr- oder der Verschönerungs- oder der Alterthums-Verein manch ein theures Haupt. Ich kann die Aufführung der Messe nicht mehr länger aufschieben und will nur mit dem Reste der Getreuen das „Benedictus“ einstudiren, da das Uebrige vom großen Vocalchor (Seminar und Institut) ziemlich gut bewältigt ist. Ich komme zu

Nr. III. Aufführung in der Kirche. Das Kyrie gelingt sehr schön, das Credo größtentheils gut, das Sanktus noch besser: jetzt kommt das Benediktus! Mein Auge sucht und findet die Getreuen vom Donnerstag nicht; sie sind gar nicht in der Kirche, dafür sind die „Wissenschaftlichen“ da. Doch ist der Alt vollzählig in der Probe gewesen und die Seminaristen auch. Ich wag's also; siehe da; der Sopran singt statt:



wie's tönte, mag sich der geneigte Leser denken; die übrigen Sänger wurden stutzig, denn am Ende der Donnerstags-Probe lief's fein – singen unkeck, es entsteht eine Art babylonischer Thurmbau – beim Tutti kommt's wieder in's Geleise. Die schöne Stelle war getödtet. Die's gelernt hatten, waren nicht in der Kirche, und die in der Kirche waren, hatten's nicht gelernt.²⁸⁹

Es gab auf der einen Seite Sänger und Musiker, die die Auftritte in der Kirche gerne nützten, um sich zu präsentieren, auf der anderen Seite waren es jene ja freiwillig und unbezahlt Mitwirkenden, die durch Disziplinlosigkeit und mangelnde Verlässlichkeit oft Probleme verursachten. Sie versäumten Proben, auch zu

²⁸⁹ Stehle, Chor-Photographien, S. 54f.

Aufführungen kamen sie anscheinend vielfach zu spät oder gar nicht (was dann zum spontanen Ersetzen von Instrumenten durch die Orgel führte).

Immer wieder brachten die Reformer der Kirchenmusik Schilderungen von kirchenmusikalischen Aufführungen, um sowohl die Ablehnung der Instrumentalmusik als auch die Notwendigkeit von allgemeinen Veränderungen zu begründen und die Wichtigkeit der rechten religiösen Einstellung aller Kirchenmusiker hervorzuheben. Stehle schildert in seinen „Chor-Photographien“ (1874) einen Gottesdienst, der von Disziplinlosigkeit der Musiker und Sänger gekennzeichnet ist, folgendermaßen:

Ein College, vor circa 2 Jahren noch Chordirektor in einem St. Gallischen Städtchen, entwarf bei der ersten Rorschacher Versammlung beiläufig folgendes Passionsbild, das ich ausführen will und in dem mancher Chordirigent eine getreue Copie von Selbsterlebtem erblicken dürfte: Es hat zusammengeläutet, die Kerzen flammen, der Priester schreitet zum Altar. Immer noch keine Sänger, keine Musiker da. Voll des peinlichsten Gefühls und mit klopfender Brust ruf ich dem Organisten zu: Fortpräludiren! Es kamen ein paar altersschwache, ehrwürdige Vertreter des Streichquartetts, ein Hornist, ein paar Alt-Sängerinnen. Ewig kann nicht fortgeorgelt werden und schon wenden sich einige Köpfe im Schiff der Kirche, um zu sehen, ob denn da oben ein perpetuum mobile orgelt und das Kyrie erst kommen wird, wenn die Messe halb aus ist. Also, in Gottes Namen! Steig' auf's Dirigentenpult und klopfe zum Anfang. Ueberschau' die Häupter meiner Lieben, und sieh, da fehlt manch theures Haupt: gar keine erste Violine, kein Sopran da, kein Contrabaß, nur ein Hornist, gar keine Clarinette. Es beginnt. Und wie schön! Der starre Orgelton muß das Orchester ersetzen. In Mitte des Kyrie kommt ein rührendes Sopran-Solo. Das singt die verbrauchte, tonlose Stimme des Dirigenten, „der schon manchen Sturm erlebt.“ Gegen den Schluß etliche melodische Clarinettfiguren, die noch nie so rein und pianissimo kamen, wie heute, und die sich wirklich in dieser Form, d. h. in absentia am allerschönsten ausnehmen. Unterdessen sind die Blechbläser eiligst angerückt gekommen und das ist gut, denn

das festlich-pompöse Gloria beginnt. „Gloria! Gloria!“ tönt es in den miserabelsten Accorden, entsetzlich, zum Davonlaufen häßlich, so daß sich die an Vieles gewöhnten Sänger bestürzt ansehen und die alten Apostel an den Wänden viel grimmigere Gesichter zu machen scheinen. Die zuletzt gekommenen Trompeter haben in der Eile den falschen Bogen aufgesteckt! Eine verdammt deutliche Geste des Dirigenten bringt sie zum Schweigen, aber das Unheilvolle ist schon geschehen und kein noch so zerknirschtes „Mea culpa“ kann es ungeschehen machen. Ein Sopransolo reiht sich an und die athemlos dahergelaufene Primadonna büßt den übermäßigen Zeitaufwand, den sie ihrer Toilette gewidmet, dadurch, daß ihr mitten in der schönsten Solostelle der Athem ausgeht. Doch der Chor fällt barmherzig ein: „miserere nobis“ und es kommt zum Schluß, das ist das Beste. Cum sancto spiritu wird die volle Orgel gezogen und brausende Wogen decken mitleidig die vielfachen Blößen von Chor und Orchester. Von Gloria Dei Patris will der Chor ohnediß nichts wissen und so endet die verfehlte Aufführung fast eben so schön, wie sie angefangen. Während der Priester die Orationen oder die Epistel singt, haben die Geiger die schönste Gelegenheit, ihre Geigen zu stimmen, so daß der Priester die Ehre hat, mit Streichquartettbegleitung Choral zu singen. Bis das Evangelium vorüber, ist alles parat und nun wird das Folgende gewiß besser gehen. Im Credo fühlt man unwillkürlich heraus, daß der Glaube an die eigene Tüchtigkeit und das Vertrauen auf die Unfehlbarkeit seiner Leistung bei den Meisten, die jetzt vollzählig und siegesgewiß aufgestellt sind, viel größer ist, als die Ueberzeugung vom Textesinhalt. Die bemerkenswertheste Stelle ist das „et resurrexit“. Da beginnt ein Sausen und Brausen, ein Summen und Brummen von Violon, Cello und Bratsche, ein Scharren und Krazen, ein Quixen der Clarinette, ein Pfeifen der höchsten Flötentöne, ein Schmettern und Dröhnen des Blechs, dazu ein Poltern, Rumpeln und Klopfen der Paucken, – daß man eher eine von tausend Gnomen, Kobolden und Klopfsgeistern arrangirte Stollenfahrt im Harz zu hören glaubt, als den Jubel der Kirche über den Sieg des Auferstandenen.

Welcher Unterschied zwischen der unvergleichlichen Majestät eines alten vocalen *resurrexit* von Palestrina mit seinen licht- und glanzvoll, feurig beschwingt himmelwärts fliegenden Wunderklängen – und zwischen dem Lärm dieses Theaterapparats, der allerdings sehr drastisch andere künstlerische Vorwürfe z. B. die musikalische Illustration eines Hexensabaths auf dem Bloksberg*) [Fußnote: *) Herr Schütky sagte bei einer derartigen Stelle zu mir (Streichquartett tremolo und gespenstisches Klopfen und Wirbeln der Pauken etc.): „Das ist die Don Juanscene, wo’s Teufelholen angeht!“ Und doch war’s ein „*et resurrexit!*“] getreu malen könnte! Das „*Et in spiritum sanctum*“ fehlt in den meisten Instrumentalmessen und zwar hat das seinen guten Grund, denn wenn es sich um den Geist Gottes handelt, so läßt die orchestrale Kirchenmusik vielfach ihr Witz im Stich und die wenigen Componisten, die sich dennoch auf dies Terrain wagen, werden nicht selten ungemein „geistlos“. Dagegen sind sie dann beim folgenden „*resurrectionem mortuorum*“ (Auferstehung der Todten) wieder ganz in ihrem Fahrwasser und schreiben Musik, die wenn nicht Todte lebendig, so doch Lebende fast todt macht. *Et vitam venturi saeculi* – der Gedanke an das ewige Leben mag all das Leid versüßen und die Hoffnung auf himmlische Consonanzen das Herbe irdischer Dissonanzen erträglich machen; denn wenn die Musik der seligen Geister nicht schöner wäre, als das Handtiren unserer kleinen Kirchenorchester, so könnte Einem die Ewigkeit lang genug vorkommen. Nach diesem Stück Arbeit sind die Sänger natürlich zu erschöpft, um das „unbedeutende“ *Responsorium et cum spiritu tuo* noch zu singen. Das macht die Orgel allein, für was wär’ sie sonst da? Während dem stecken die Sänger gegenseitig präsentirte Complimentchen als wohlverdient in die Tasche.

Die Präfation singt unser Herr Celebrant aus a-moll, das bewegt sich immer in Harmonien, wozu G D A E als Grundbaß erscheinen, welch’ prächtige Gelegenheit, dem verstimmten Contrabaß wieder auf die Beine zu helfen; *tremunt potestates* – da darf schon so ein bischen eine tremende Violsaite mitsurren; das kann sogar als realistische

Tonmalerei höhern ästhetischen Werth beanspruchen! Das „Sanctus, Sanctus“ klingt zwar nicht ganz so, wie das oben geschilderte von Palestrina, aber dafür entschädigt es durch seine Länge, und im heiligsten Augenblicke der ganzen Messe, in dem Moment der Erhöhung des gekreuzigten Gotteslammes am blutigen Marterpfahl auf Golgatha, im Augenblick, in dem der Priester das geheimnißvolle Mysterium, das unblutige Opfer dem Volke zeigt, im heiligsten Augenblick der tiefsten Anbetung und andächtigsten Versenkung rasen noch die nervenerschütterndsten Fanfaronaden vom Chore herab! Das finde gut, wer kann!! Statt dem „Benedictus“ erklingt Volksgesang: das „Heilig, Heilig!“ – zwar ein grober liturgischer Verstoß, mit dem sich aber die todmüde gehetzten Ohren einverstanden erklären. Das wirkungsreichste, wahrste Stück ist der Schluß des Agnus, das „dona nobis pacem“ – denn es bringt endlich – den Frieden!²⁹⁰

Bei jenen „Dilettanten“, die die Kirche als Auftrittsmöglichkeit nützten, stand oft eine Profilierung in der Gesellschaft bzw. dem Verein im Vordergrund. Immer wieder wird hier das mangelnde Können und die dadurch verursachte schlechte Qualität der Kirchenmusik kritisiert, aber auch das mangelnde Interesse dieser Musiker an dem Eigentlichen der Liturgie. Ausgebildete Solisten hingegen waren insbesondere an Feiertagen Mangelware, sie waren oft in mehreren Kirchen beschäftigt und mussten von einer Messe zur nächsten hetzen, ohne den Schluss der Feier abzuwarten:

Es kommt nämlich vor, daß man ein und dieselben Sänger an ein und demselben Tag auf drei verschiedenen Chören antreffen kann. Z. B. Ein Sänger wirkt im Amte auf dem Chore A, welches etwa um 9 Uhr beginnt, bis zum Agnus Dei mit, entfernt sich dann und kommt athemlos beim Gloria auf dem Chore B an, auf welchem das Amt um 10 Uhr seinen Anfang genommen hat; dort ist seines Bleibens bis zum Dona nobis, verschwindet abermals schleunigst, um noch wenigstens das Credo der um 11 Uhr beginnenden Messe in der Kirche C zu erreichen. Tritt

²⁹⁰ Ebenda, S. 56ff.

aber ein hoher Festtag ein, dann sind diese fahrenden Sänger oftmals um schweres Geld nicht mehr zu haben. Der Chorleiter kennt aber erfahrungsgemäß das chronische Uebel und begibt sich acht Tage vorher schon auf die Werbung nach Dilettanten, die nun seine Bitte, um gefällige Mitwirkung im Hochamte, nicht refusieren, unter der Bedingung jedoch, daß denselben wenigstens ein Solovortrag gestattet wird. Was bleibt nun dem in seiner Herzensangst bedrängten Dirigenten übrig, als die Bedingung anzunehmen, und zu erlauben, daß der Hr. Dilettant auch zwei Soli, nach eigener Wahl, vortragen darf. Auf diese Weise completirt er sein Personal und er hat einen – gemischten Chor! Da nun die geladenen Gäste die Messen von Mozart etc. von ihrer Großmama bereits in der Wiege vorgesungen bekamen, bedarf es keiner Probe, wozu ohnehin die Mittel nicht bewilligt würden. Dies gehört mit zu den vielen andern Gründen, weßwegen Mozart, Haydn etc. unauslöschlich sind. Der Regenschori kann damit seinen Pflanz machen, wie man im Wiener Jargon zu sagen pflegt, und der Hr. Pfarrer belobt ihn obendrein noch ob seiner gediegenen Wurstlerei.²⁹¹

Um die „Dilettanten“ nicht zu verlieren, war es anscheinend – unabhängig von deren Können – notwendig, diese regelmäßig Solonummern übernehmen zu lassen. Unter den Musikern gab es daneben Machtkämpfe um die „besseren“ Plätze, etwa in der Violine:

Es gibt Kirchengöre in Wien, die nur von dieser Kost leben. Statt zum Graduale und Offertorium den für das betreffende Fest oder für den jeweiligen Sonntag vorgeschriebenen Text zur Aufführung zu bringen, machen es einige Chorregenten wie im Theater – wo zuweilen, um einer Sängerin oder einem Sänger Gelegenheit zu bieten, besondere Virtuosität zu zeigen, irgend eine Bravour-Arie eingelegt wird. Es wird aber nicht nur die Eitelkeit der Sänger, sondern auch jener der übrigen Musikanten gehuldigt und Solo daher nicht nur für jede Stimme, sondern

²⁹¹ [O.] M.[üller], Eine Studie über die Kirchenmusik in Wien, in: Fliegende Blätter, 20. Jg. (1885), S. 44.

auch für jedes Instrument, von der Geige bis zur Flöte verabreicht. Man hört da zärtlich schmachtende Duetten und Terzetten, Arien aus Oratorien und Opern, mitunter auch weltliche Lieder, die mit einem lateinischen Texte die Civilehe eingehen mussten, oder „Original-Compositionen“ einheimischer Tonsetzter wie eines: Eder, Suppè, Ziehrer, der Dame Baudouin u. a. m.²⁹²

Für diese Musiker und Sänger war die Kirche der Ort, wo sie ihr „Können“ einem größeren Publikum präsentieren konnten. Viele der Messbesucher (darunter befanden sich natürlich auch Geldgeber der Kirchenmusikvereine) kamen – was besonders in Wien oft beanstandet wurde – eher als Publikum der musikalischen Darbietung als wegen des Geschehens am Altar. Das Programm für Sonntagsmessen wurde genauso wie auch die Solisten ähnlich einem Konzert in den Zeitungen angekündigt, um so „Publikum“ zu locken:

Nun hat man in Wien auch noch den Mut, und zwar mit einer Naivität sondergleichen, diese Sachen in allen Journalen, Tages- und Wochenblättern in Form eines musikalischen Speisezettels anzukündigen, wobei ausdrücklich bemerkt wird, wer dieselben vorsingt, vorspielt, vorbläst und vortrommelt – und was die Hauptsache ist – unter wessen persönlicher artistischer Leitung diese geistreichen Produkte eines Mercadante, Schiedermayer, einer Madame Baudouin usw. vorgeführt werden. Ausser den beliebten Sologesängen für Contra-Alt kommen bisweilen auch „Der Seesturm“ von Eybler, ein Hornquartett oder ein Flötensolo mit Chor und ähnlichen Sachen an die Tagesordnung. Mitunter geschieht es, dass ein unechter Mendelssohn, Stradella oder Pergolese von einer ebenso unechten oder falschen Baronesse, Gräfin oder k. k. Hofopernsängerin vorgetragen wird.²⁹³

Wie wenig für das herangelockte „Publikum“ dann der eigentliche Glaube im Mittelpunkt stand, belegen Schilderungen, dass Angehörige verschiedenster

²⁹² Wiener Blättern für kath. Kirchenmusik, 1. Jg. Nr. 5 (1878), S. 4, zit. nach: Cudermann, Der Cäcilianismus in Wien, S. 11.

²⁹³ Ebenda, S. 12.

Religionen sich in der Kirche einfanden. Das Benehmen glich dann eher einem Konzertbesuch – im Zentrum standen die Solisten:

Es finden sich demnach sehr viele christliche und hebräische Heiden, „Gläubige“ der originellsten Art, diverse Strassenbummler und Pflastertreter beiderlei Geschlechtes in der Kirche ein und genissen den ihnen dargebotenen billigen Ohrenschmaus mit allen Gesten und Ausrufen (wie: superb, famos, bravissimo, etc.) gewöhnlicher Theaterbesucher. Das Benehmen ist der Musik gemäss und lässt an Frechheit und Unanständigkeit nichts zu wünschen übrig. Man sieht es diesen Leuten an, dass sie nur gekommen sind, um ihre Augen- und Ohrenlust zu befriedigen. Von dem Mysterium der heiligen Messe nehmen sie keine Notiz, kehren dem Hauptaltar den Rücken, richten das bezwickerte Auge unablässig nach dem Kirchenchor, benützen die Seitenaltäre zum Sitzen und hören den Sologesang mit der Täuschung, als sei es statt 11 Uhr Vormittags 11 Uhr Abends.²⁹⁴

Der Ehrgeiz der Pfarrvereine war es, eine möglichst „große“ Kirchenmusik aufführen zu können. Wo man es sich leisten konnte und wo die „bessere“ Gesellschaft verkehrte, waren die Gottesdienste besondere Anziehungspunkte, so etwa in der Hofpfarrkirche zu St. Augustin²⁹⁵ in Wien. Hier gelang es auch, ausgezeichnete Musiker zu bekommen, in diesem Fall dem dort seit 1860 wirkenden Regens chori, Leopold Eder u. a. Anton Bruckner²⁹⁶. Gerade in dieser Kirche kam es aber auch – durch das Auftreten von „Stars“ zu fast lebensgefährlichen Situationen, die Rufe nach einer Reform der kirchenmusikalischen Praxis laut werden ließen. So berichtet die „Vorstadt-Zeitung“ über eine Darbietung in der Wiener Augustinerkirche 1878:

²⁹⁴ Ebenda, S. 13f.

²⁹⁵ Hier wurden in erster Linie Werke der Wiener Klassiker, allen voran von Joseph Haydn, daneben auch von Mercadante, Schubert, Führer, Diabelli und Gyrowetz aufgeführt. Daneben Messen von Weiß, Preindl, Hahn, Wittasek, Rotter, Wenusch und Horak. (Vgl. Walburga Litschauer, Bruckner und die Wiener Kirchenmusiker, in: Wessely, Anton Bruckner und die Kirchenmusik, S. 99)

²⁹⁶ Etwa zwischen 1870 und Ende der 1880er Jahre.

Wer an einem der Vormittage, welche den drei letzten Auftrittsabenden der Künstlerin im Operntheater vorangegangen sind, zufälligerweise in die Nähe des Caffeschalters dieses Theaters gerathen war, kann sich annähernd einen Begriff von jenen Gewaltsceenen machen, die sich gestern um die eilfte Vormittagsstunde vor der Augustinerkirche abspielten, doch nimmer von jenen, die sich in der Kirche selbst ereigneten. So weit und tief der mächtige Raum dieser Kirche reicht, stand die Menge, Schulter an Schulter gepreßt. Ein der Hand entfallener Hut war unmöglich von der Erde wieder aufzubekommen, eine Körperwendung vorzunehmen, war ein vielfach versuchtes, doch immer vergebliches Bemühen. Lange vor Beginn der Messe waren alle Zugänge von dem festgekeilten Menschenknäuel verlegt. Es war kein Austritt und kein Eintritt möglich. Die Messe begann; doch schon in die ersten Tacte mischten sich verzweifelte Jammerrufe: „Luft!“ „Hinaus!“ „Hilfe!“ Allgemeines Zischen. Momentane Ruhe. Die brausenden Orgeltöne übertäubten allen Lärm. Dann kamen die Solisten, Frau Wilt, Frau Friedländer, dann der Chor, dann die Orgel, dann der Priester vor dem Altare ... Jetzt hob das Getümmel von Neuem an: „Hinaus!“ „Hinaus!“ „Ruhig!“ „Oeffnen!“ Stöhnen, Jammerrufe, Angstgekreisch erhöhten das Peinliche der Scene. Insbesondere in der Nähe der Ausgänge war die Situation eine aller Beschreibung spottende. Man sah Hände flehend in die Luft gestreckt, Frauen, bleich und dem Umsinken nahe, in den Knäuel gekeilt, Männer, die den Angstschweiß von der Stirne wischten. So gestaltete sich das Abschiedsconcert der gefeierten Primadonna in der Kirche. Mit der Religion, mit Andacht, ja mit einer kirchlichen Vorstellung überhaupt hatte der gestrige Vormittag in der Augustinerkirche nichts gemein. Da es aber voraussehen war, daß es kommen werde, wie es in Wirklichkeit

gekommen ist, so können wir nicht die Frage unausgesprochen lassen, warum von keiner Seite Vorsichtsmaßregeln getroffen worden sind? Wir wissen nicht, ob und wie viele Personen bei der gestrigen Messe in der Augustinerkirche ernsten und bleibenden Schaden genommen haben. Das Eine glauben wir jedoch constatiren zu sollen, daß der Stimmen nicht wenige waren, welche sich in dem Ausspruche einigten, daß kirchlich-theatralische Aufführungen, selbst wenn sie jenen künstlerisch reinen Genuß gewähren sollten, den die gestrige Messe in der Augustinerkirche geboten hat, mit der ernsthaften Gefährdung von Menschenleben unter allen Umständen zu theuer bezahlt sind. Wer Zeuge der gestrigen peinlich-aufregenden Scenen gewesen, wird dieser Anschauung unbedingt beipflichten.²⁹⁷

Wie sehr die Kirchenbesucher in manchen Kirchen Wiens primär an der musikalischen Darbietung interessiert waren, zeigt auch die Forderung, alle Chöre hoch vergittern zu lassen, um zu verhindern, dass die Blicke nur nach rückwärts gerichtet waren:

Diese Maßregel wäre nicht nur wegen der gaffenden Menge der Herren im „Parterre“, die fortwährend mit dem Rücken gegen den Altar, die mitunter tremolirenden und meckernden Solistinnen mit Operngläsern fixiren; – sondern auch wegen gewisser „Spezies“ von Chordirektoren und Kapellmeistern, die sich beim Dirigiren wie Kegelschieber, ja wie Kasperl in der Teufelsmühle benehmen und mehr zur Störung als zur Beförderung der Andacht beitragen.²⁹⁸

Um den Blick des schaulustigen Publikums nicht in die falsche Richtung zu lenken, wurden auf der Brüstung des Musikchores mehrerer Kirchen Einrichtungen angebracht, die die Musiker verdecken sollten, so wurde auch in der Augustinerkirche 1889 ein schmiedeeisernes Gitter als Sichtschutz errichtet.²⁹⁹

²⁹⁷ Zit. nach: Aus Wien, in: Musica Sacra, 11. Jg. (1878), S. 53.

²⁹⁸ Böhm, Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik und des kirchlichen Volksgesanges in Wien und Umgebung, S. 13.

²⁹⁹ Vgl. u. a. Litschauer, Bruckner und die Wiener Kirchenmusiker, S. 98ff.

Alle diese Schilderungen zeigen deutlich, welche zentrale Rolle die Kirchenmusik – wie auch immer sie gestaltet war – im gesellschaftlichen Leben des 19. Jahrhunderts spielte und welch großen Personenkreis sie auch in der Stadt erreichte. Dass es hier zu Kritik – nicht nur von Seiten radikaler Reformer – kommen musste, liegt auf der Hand.

Was es in den größeren Städten gibt, verbreitet sich binnen kurzem über das ganze Land. So findet man ähnliche Bedingungen in vielen Kleinstädten vor, in denen der Kirchenchor vom Bürgertum genützt wurde, um sich musikalisch zu betätigen und zu zeigen. In der Biographie J. Ev. Haberts liest man über dessen Zeit in Waizenkirchen, wo er an der Schule tätig war über einen typischen Chor:

In der Kirche wurden die Werke der berühmtesten Meister musterhaft aufgeführt. Habert sang gewöhnlich Tenor. Außer ihm und seinem Vetter sowie dem Organisten Lanz wirkten Frauen und Töchter der Beamten, Doctoren und Marktbürger, und zwar nicht nur eifrig in der Kirche mit, sondern erschienen auch fleißig bei den Proben.³⁰⁰

Überall dort, wo die bürgerlichen Vereine große Bedeutung für die Kirchenmusik erlangen konnten – und das war primär in den größeren Städten – hatten es die Reformer im Sinne des deutschen Cäcilianismus im Allgemeinen schwerer, sich durchzusetzen. Denn gerade hier war es ja das Ziel, instrumentalbegleitete Kirchenmusik aufgeführt. Die Aufführung größerer Werke war allerdings nun auf das Hochamt an Sonn- und Feiertagen konzentriert. Und selbst an diesen Tagen standen nicht an allen Orten entsprechende Musiker zur Verfügung und es wurden Orgelmessen aufgeführt. Daneben hatten überall an jenen unzähligen Wochentagen Orgelmessen ihren Platz, an denen in Klein- oder Kleinstbesetzungen Messen in unterschiedlichster Weise gestaltet werden konnten und mussten.

³⁰⁰ Alois Hartl, Johannes Ev. Habert. Organist in Gmunden. Ein Lebensbild, Wien 1900, S. 16.

3.3.2 Kirchenmusikalische Praxis im ländlichen Raum

Andere Verhältnisse als in den immer mehr von Kirchenmusikvereinen geprägten Aufführungen in größeren Orten und Städten findet man in kleineren Landkirchen, wobei es natürlich gewisse Überschneidungen gibt. Die Verordnungen Josephs II. brachten insbesondere für die instrumentale Kirchenmusik in kleineren Pfarren gewisse Einschränkungen. Meist scheint man jedoch, wenn es irgendwie möglich war, dennoch bestrebt gewesen zu sein, Instrumentalmessen aufzuführen. Glöggel geht 1828 lediglich noch in einer Fußnote auf die angeordneten Beschränkungen ein:

Die Instrumentalmusik soll (nach den Diözes-Gottesdienst-Ordnungen) nur in Stadt- und Marktpfarren, wo man vermuthet, daß sie anständig bestellet sey, Statt finden; auf dem Lande soll bei dem Amte das Messlied mit Begleitung der Orgel gesungen werden. Die k. k. Hofverordnung vom 17. März 1791 §.1 sagt jedoch im Allgemeinen: daß die Hochämter auch mit Instrumentalmusik gehalten werden können, wenn das Kirchenvermögen zu deren Bestreitung hinreicht. Hochämter (musikalische) sind an Wochentagen nicht in der Ordnung. Nur, wo ein ordentlicher Chor ist, kann ein Choralamt seyn. Gestiftete oder Gelegenheits-Aemter bei Hochzeiten, um Segnung der Feldfrüchte und dergleichen, können auch an Werktagen, jedoch nie wegen eines abgebrachten Feiertags, gehalten werden.³⁰¹

Immer noch war eine Vielzahl von kirchlichen Feiern zu gestalten. Je nach Rang des Festes wurde dafür – zumindest wo es möglich war – auch eine unterschiedliche Gestaltung gewählt.

Auch in der Zeit der Aufklärung war bekannt, dass gerade bei der Kirchenmusik am Land die Qualität nicht immer entsprach, was ein Grund war, gerade sie in den Verordnungen zu beschränken. Was später die Vertreter des Cäcilianismus fordern sollten, schlagen auch schon im beginnenden 19. Jahrhundert mehrere Autoren vor, nämlich lieber den Gesang mit der Orgel zu begleiten, als mit schlechter

³⁰¹ Glöggel, Kirchenmusik-Ordnung, S. 12–13.

Instrumentalmusik. Guthmann, der 1804 noch durchaus „aufgeklärt“ denkt, beschreibt das folgendermaßen:

An vielen Orten, wo sehr oft äusserst wenige und noch dazu höchst elende Spieler und Sänger sind, möchte es von grossem Nutzen seyn, wenn die jetzigen Kirchenmusiken mit vieler Instrumentalbegleitung ganz abgeschafft und dafür drey- oder vierstimmige Motetten, Duetten mit und ohne Orgelbegleitung gesungen würden. Die meisten Beschäftigungen der Personen in solchen kleinen Städten, welche das Personal des Orchesters ausmachen, sind dem Spiel von Saiteninstrumenten, wo eine gewisse mechanische Fertigkeit der Finger erfordert wird, wenig günstig. Die Ausbildung und Konsevation der Stimme ist hingegen für die angegebenen Zwecke und Verhältnisse weit leichter. Der Geschmack würde gewiss hierdurch beträchtlich gewinnen. Wie widrig und lächerlich ist es nicht, wenn bey einem Chor, allegro maestoso, Violino primo zwey Mann, Violino secondo ein Mann stark, ihre Stimmen herzirpen. Nicht so bey der Vokalmusik. Die menschliche Stimme vereinigt weit mehr in sich. Ein drey- bis vierstimmiger ganz schmuckloser Satz befriedigt uns weit mehr. – Diese Motetten sollten aus dem Kirchen-Aerario angeschafft und vermehrt werden. Dem armen und mit Arbeit überhäuftten Schulmann ist es nicht zuzumuthen sie abzuschreiben oder anzukaufen. Die Texte müssten natürlich moralische Tendenz haben, und – nach dem Fassungsvermögen der Zuhörer – nicht ganz ohne dichterischen Werth seyn. Eine Parthie derselben könnte zusammengebunden um ein Billiges verkauft – auch selbst an die Gesangbücher gebunden werden.³⁰²

Nur in einer Fußnote macht der oben bereits zitierte Anton Scherrer einen Vorschlag für die Besetzungsmöglichkeiten der Kirchenmusik auf dem Land ein:

Da nun aber auf dem Lande diese angedeutete Besetzung nicht oft möglich ist, und hie und da fast sogar unvollkommen ausfällt, so bleibt

³⁰² Guthmann, Aphorismen über Orgelspiel, Choralgesang und Kirchenmusik Sp. 438f.

hier wohl keine andere Regel anzunehmen, als: die Besetzung und Ausführung mit den vorhandenen Individuen vorzunehmen.

Für die kleinste nothwendigste Besetzung jedoch wird erforderlich, und welche auch meistens auf dem Lande anzutreffen, und möglich ist: 2 Sopran, 2 Alt, 1 Tenor, 1 Baß 4 Violinen, 1 Viola und 1 Contra-Bass.³⁰³

Er schlägt hier also doppelt besetzte Oberstimmen sowie einfach besetzte Männerstimmen vor, ein ähnliches Verhältnis findet man auch in den begleitenden Streichinstrumenten mit doppelt besetzten Violinstimmen, Viola und Contra-Bass. Hier sieht die Praxis jedoch oft anders aus – selbst wo ein vierstimmiger Gesang möglich war, fehlte es oft an einer entsprechenden Anzahl an Streichinstrumenten. Stattdessen kamen jedoch oft Blasinstrumente zum Einsatz. Während in der Stadt bei den Blechblasinstrumenten ursprünglich auf die professionellen städtischen Musiker zurückgegriffen werden konnte, waren es am Land eben jene, die dort zur Verfügung standen, häufig Hornbläser. So beschreibt der Organist Simon Schlick die typische Besetzung vor 1873 in St. Georgen ob Murau:

Die Besetzung bei einem feierlichen Hochamte war meist folgende: Organist, ein, höchstens zwei Soprane, ein oder zwei Alt, eine oder zwei Violinen, eine Klarinette, zwei Trompeten, ein oder zwei Horn und Pauken, manchmal, und zwar beim Requiem, Posaune.³⁰⁴

Beschrieben wird das typische Kirchenensemble am Land, wo sich zu einer sehr kleinen Gruppe von Sängern je nach Möglichkeit einzelne Instrumentalisten gesellen, wenn diese nicht vorhanden sind, begleitet allein die Orgel.

Einige interessante Anhaltspunkte, wie die kirchenmusikalische Praxis in der ersten Jahrhunderthälfte am Land aussah, findet man in den Aufzeichnungen der Vorchdorfer Schulmeister aus dem Zeitraum von 1803 bis 1863:³⁰⁵

³⁰³ Ebenda, S. 36.

³⁰⁴ Zit. nach: Kleinschuster, *Der Cäcilianismus in der Steiermark*, S. 8f.

³⁰⁵ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Kirchenmusik auf dem Lande im vorigen Jahrhundert. Vorchdorfer Schulmeister-Aufzeichnungen als musikhistorische Quelle*, in: *Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines*. Sonderdruck, Linz 1973.

Wochentagsmessen waren entweder „still“ oder es wurde vom Volk gebetet. Am Sonntag wurde während der Frühmesse und an niedrigen Festtagen auch während der Spätmesse das „ordinari“ gesungen, was wahrscheinlich dem einstimmigen Volksgesang mit Orgel (oder möglicherweise in Einzelfällen auch von anderen Instrumenten begleitet) entsprach.

Die nächste Stufe ist dann bereits die mehrstimmige Messe, die nicht mehr vom Volk, sondern von einer eigenen Sängergruppe aufgeführt wurde. Am Namen-Jesu-Fest und zu Mariä Lichtmeß etwa wurde „mit 2 oder 3 Stimmen und Orgel ein Meßlied abgesungen“. Vom Sonntag Quinquagesima wird berichtet, dass „auf dem Chor mit Orgel“ und am Nachmittag „auf dem Chor mit der Orgel und besetzten Stimmen“ gesungen wurde.³⁰⁶ Es handelt sich hier also vielfach um orgelbegleitete Kirchenmusik, die von einer kleinen Schar Sängerinnen und Sänger aufgeführt wurde. Die Bestimmung, dass die Orgel in der Fastenzeit und der Adventzeit schweigen müsse, wurde offensichtlich zumindest in den ersten zwei Jahrzehnten noch berücksichtigt, hier war dann der ansonsten eher seltene Platz für unbegleitete Kirchenmusik.

Dass es sich bei den kirchlichen Gesangsgruppen meist um sehr kleine Ensembles handelte, belegt auch eine Erzählung aus der Jugend von Franz Xaver Witt, die nebenbei zeigt, dass Witt als sieben- oder achtjähriges Kind bei einer Vesper (die ja damals eine durchaus beliebte Form der Feier war) die einzige Sopranstimme sang:

Ich fungierte – etwa 7 oder 8 Jahre alt – eines schönen Ostersonntags als einziger Sopranist bei der Aufführung einer Vesper von Franz Xaver Bühler unter der Direktion meines Vaters. Von der Vesper weiß ich garnichts mehr, als daß zum Schluß des Magnificats eine kleine Fughette angehängt war. In meiner Bosheit faßte ich den Entschluß, den Chor auseinander zu bringen. Statt also meine Pausen ordentlich zu halten, setzte ich an der unrechten Stelle ein. Der erste Violinist, der mit mir zu gehen hatte, folgte mir, und so ging es zehn Takte lang. Alles war in Konfusion; der Organist zog alle Mixturen, und damit war die Sache aus.

³⁰⁶ Ebenda, S. 182.

Um aber das Maß voll zu machen, lief ich nach der Vesper nach Haus und erzählte meiner kopfschüttelnden Mutter den herrlichen Streich.³⁰⁷

Die Methode, wenn der Chor bzw. das Orchester zu sehr durcheinander kamen, die Orgel mit vollem Werk zu spielen, um damit alles zu übertönen und das Problem zu lösen, scheint, wie es u. a. auch die folgende Schilderung aus Wien zeigt, gängige Praxis gewesen zu sein:

Vor dem *Et incarnatus* allgemeines „Schwimmen“, aber nicht in Wonne. Leute, die von Marpurg oder Sechter nichts wissen, konnten wohl glauben, es müsse so sein, ähnlich jenem orientalischen Fürsten, welchem in der Oper das Stimmen der Instrumente am besten gefiel; aber dem Musiker war es sofort klar: jetzt gehts drunter und drüber, bis endlich der Organist dem zweifelhaften Genusse mit vollem Werke ein gewaltsames Ende bereitete.³⁰⁸

Die Situation und Problematik der Kirchenmusik in Tirol schildert L. B. Est³⁰⁹ 1872, selbst Komponist vieler sehr einfacher, orgelbegleiteter Landmessen, die sich großer Verbreitung und Beliebtheit erfreuen konnten, bereits im fortgeschrittenen Alter in einem Brief, der in der *Musica Sacra* veröffentlicht wurde:

Vor 50–60 Jahren war die Musik überhaupt und die Kirchenmusik besonders wenig verbreitet, die Städte, Abteien und einige bedeutendere Dörfer ausgenommen, wo sie erhalten und gepflegt wurde. Erst als die Ventil-Instrumente erfunden waren und die Platzmusik überhandnahm, wurden auch die Tiroler aufgeweckt, denn diese Töne drangen bis in die tiefsten Thäler und weckten den schlummernden Musiksinn. Nun wollte auf einmal Alles Musik lernen – das heißt *b l a s e n* – denn Singen wollte Niemand lernen, das dauert zu lange und galt auch als langweilig. So kam es, daß diese sogenannte Harmonie- oder Trompeten-Musik sich

³⁰⁷ Anton Walter 1889, zit. nach Otto, *Ein Erneuerer der Kirchenmusik*. Das Vermächtnis Franz Xaver Witts, S. 66.

³⁰⁸ Franz X. Witt, *Ein neuer Beleg über die Wiener Kirchenmusik-Zustände*, in: *Fliegende Blätter*, 19. Jg. (1884), S. 37.

³⁰⁹ = Stefan Stocker (1795–1882).

immer weiter ausbreitete und sogar in die Kirchen eingeschmuggelt wurde; und da keine geeigneten kirchlichen Compositionen für's Land sich fanden, so mußten Märsche und andere profane Musikstücke erhalten, welche dann während des Amtes oder der Vesper gespielt wurden. So erzählte mir selbst ein guter Freund, daß er an einem Festtage bei einem Hochamte war, wo nach der Wandlung der Radetzky-Marsch mit ganzer Kraft gespielt wurde, und wie dann die Leute beim Herausgehen aus der Kirche einander freundlich grüßten und sagten: Ah! das war heute schön – So sehr ist man an diese Musik gewöhnt oder vielmehr verwöhnt. Daher hält es auch schwer, diese Musik wegzuschaffen. Der Tiroler ist zähe und hält fest an das Erbtheil der Väter; er ist auch gegen alles Neue mißtrauisch und kann erst nach und nach eine andere Ueberzeugung gewinnen. In Tirol werden daher Jahre vergehen, bis die Verbesserung der Kirchenmusik erweckt und eingebürgert wird, weil noch Vieles vorausgehen muß, ehe das geschehen kann.

Der größte Theil der Landorganisten in Tirol ist im Orgelspiele schwach und in den allgemeinen Kenntnissen der Musik unter Null. – Dieser Uebelstand muß zuerst gehoben werden; [...]

Das Streben des allgemeinen Cäcilien-Vereines geht dahin, die Kirchenmusik auf den ursprünglichen Stand zurückzuführen, sie ganz den liturgischen Prinzipien unterzuordnen und stellt uns die alten Meister als Muster vor.

Der Zweck ist theoretisch genommen, ganz edel, schön und gut. Wenn wir aber den praktischen Standpunkt betrachten, so treten uns wieder viele Hindernisse entgegen. Die Werke dieser alten Meister sind gewiß nicht für's Land geschrieben, denn damals war auf dem Lande sicher noch keine Kirchenmusik, sondern für große Städte, wie Rom u. dgl., wobei viele und gute Kräfte mitwirken, wo dann diese Compositionen freilich von edler, erhabener, ja hinreißender Wirkung sind; aber auf dem Lande, den Dörfern, wo der Organist nicht selten allein ist, oder, wenn's gut geht, ein paar Sänger hat, können diese Werke wohl nicht

Anwendung finden. Wie viele Landchöre finden wir, wo 3 oder 4 ordentliche Singstimmen sind? und wie bald sind diese gezählt, die bezahlt werden? – Die Musik muß, wenn sie ihren Zweck entsprechen soll, verstanden werden. In Städten, wo gute Kräfte und ein musikalisch gebildetes Publikum sind, gehört auch künstlich gearbeitete Musik, auf dem Lande, wo die Menschen noch mehr an die Natur gewöhnt sind und die Musik einfach nur auf die Sinne wirkt, entspricht auch nur leichtfaßliche, getragene und – warum soll ich es nicht sagen – melodiose Musik; kann denn nicht auch diese vernünftig gebraucht, kirchlichen Charakter haben? [...]

Nach den liturgischen Gesetzen soll bei dem Amte der ganze Text des Gloria und Credo gesungen werden, und ich bin damit vollkommen einverstanden, daß dies an Sonn- und Festtagen, wo nur Ein Amt ist, geschehen soll. Wenn ich aber die Werkstage betrachte, wo so viele Gottesdienste gehalten werden, so ist das wieder nicht möglich; denn, wenn alle Tage zwei, oft vier, in manchen Kirchen 5, ja ich kenne einen Ort, wo an einem Tage 7 Aemter gehalten wurden; wo kommen wir denn da hin? Und bis wann würden wir wohl fertig? Tirol ist überhaupt mit Gottesdiensten wie kein anderes Land bedacht. – Meran zählt jährlich circa 170 Aemter mit figurirter Musik, 70–80 Vespers und 180–190 Segen mit Tantum ergo. Wo sollen wir, um den Anforderungen der Zeit zu entsprechen, so viele geeignete Musikalien hernehmen? [...]

Nur praktisch und auch die Landverhältnisse berücksichtigend arbeiten, dann wird der Nutzen auch allgemein. Warum haben denn meine musikalischen Kleinigkeiten so großen Beifall und allgemeine Verbreitung gefunden, daß ein guter Freund von mir in Innsbruck in Gesellschaft – es war eben Sonntag – sagte: Heute sind vielleicht nicht drei Chöre in Tirol, wo nicht eine Est-Messe gemacht wird. Ich habe die Liedform als die zugänglichste und leichtfaßlichste gewählt, jedoch gesucht, einen ernstem Charakter zu geben, so viel es nach damaliger

Zeit thunlich war, um auch die Organisten von schmähhlichen Tändeleien abzuhalten!³¹⁰

Deutlich erkennt man an dieser Schilderung den großen Unterschied in den musikalischen Möglichkeiten von Stadt und Land. In ländlichen Regionen musste die Kirchenmusik meist durch die Kräfte der „einfachen“ Bevölkerung bestritten werden. Das Amt des Organisten und Chorregenten fiel traditionell mit dem Lehrerberuf zusammen. Durch die Mitwirkung der Familienmitglieder (insbesondere der weiblichen) des Schulmeisters, und gegebenenfalls auch der Schulgehilfen, wurde gerade am Land oft mehrstimmiger Gesang oder Gesang überhaupt erst möglich. Die oben zitierte Forderung, als Sängerinnen nur Verwandte des Chorregenten mitwirken zu lassen, hatte natürlich primär moralische Gründe. Denn nicht immer ging es auf Kirchenhören so zu, wie es allgemein gewünscht war, wobei gerade die Junglehrer die Zeit an der Orgel offensichtlich auch zu ihrem persönlichen Vergnügen nützten, was in der Bevölkerung naturgemäß für Aufsehen sorgte:

Ein junges unverheirathetes Lehrerblut orgelte, an einem Tage dieses letzten Jahrzehnts, eine niederbayerische Landhochzeit. Als Kommunionlied sang er mit seinem Chormädel:

„Du bist mein!“

„Ich bin dein!“

An sich gelten die Worte natürlich dem sakramentalischen Christus und der gespeisten Seele. Die meisten Hochzeitleute in der Kirche betrachteten sie aber als einen Wechselgesang zwischen den zwei Neuvermählten – und das war noch ein annehmbares Aergerniß. Allein die Schlauköpfe, welche in die Geheimnisse des Dorfes guckten, wußten augenblicklich, daß der lockere Kantor und seine leichtherzige Sängerin weder auf Heiland und Seele, noch auf Braut und Brautigam, sondern auf sich Zwei selbst sangen.³¹¹

³¹⁰ Est [Stefan Stocker], Ein Brief von dem Componisten „J. B. Est“, in: *Musica Sacra*, 5. Jg. (1872), S. 30f.

³¹¹ Josef Schlicht, Kirchenmusikalisches aus verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten, in: *Caecilien Kalender*, 1. Jg. (1876), S. 89.

Der Lehrer, der oft gleichzeitig den Mesnerdienst versehen musste, war meist so schlecht bezahlt, dass er von seiner Lehrertätigkeit allein kaum leben konnte. Erst 1869 brachte das Reichsvolksschulgesetz eine Verbesserung der finanziellen Lage, indem die Gehälter der Lehrer an die der Beamten angeglichen wurden. Das änderte aber in den meisten Orten nichts an der Verbindung von „Schulmeisterstelle“ und Leitung der Kirchenmusik, wogegen die Mesnertätigkeit nun vom Gesetz her aufgegeben werden musste. In der musikalischen Praxis konnte die enge Bindung der Kirchenmusik an die Schule durchaus Vorteile bringen, da die Kinder bereits zu entsprechendem Gesang erzogen und in die Kirchenmusik eingebunden werden konnten. Bei engagierten Kirchenmusikern oder Priestern konnten so talentierte Kinder früh entdeckt und gefördert werden und damit so manche große Musiker-Karriere ermöglicht werden. Auch eine weitere Form der Orgelmessen ergibt sich aus dieser Verbindung mit der Schule, nämlich die speziell für meist ein- oder zweistimmigen Kinderchor komponierten Messkompositionen.

Von einem Kirchenchor am Land zu sprechen, ist in den meisten Fällen weit übertrieben. In vielen Kirchen existierte nur ein kleines Ensemble, oft sang nur der Organist, oder auch ein oder zwei Sänger oder Sängerinnen.

Eine Beschreibung davon bringt Battlogg im „Der Kirchenchor“ 1870 in seinem Artikel „Die Gesangschule in Gaschurn“:

Was sich Anno 1866 zu Gunsten der Gründung der Gesangschule in Gaschurn vorfand, das war eine tabula rasa, die alte Kirchenmusik befand sich in einem Zustande, in welchem sie sich in vielen andern Kirchen jetzt noch befindet. Auf dem Chore war eine einzige Sängerin, die nach dem Gehöre sang. Glücklicherweise wurde schon im folgenden Jahre die alte Kirche abgebrochen und die Orgel zertrümmert; die junge Gesangschule konnte so gänzlich auf ihre eigenen Füße gestellt werden.

Das war ein so glückliches Zusammentreffen der Umstände, daß ich es mancher Gemeinde wünschen möchte.³¹²

Derartige Kirchensängerinnen hatten anscheinend oft einen fixen Platz am Kirchenchor, den sie weder verlassen noch teilen wollten. So wird aus der Steiermark berichtet:

In Piber wurde von dem Unterzeichneten zu Neujahr eine Gesangschule eröffnet, in welcher acht Mädchen und sechs Knaben täglich eine Stunde Gesangsunterricht erhielten. Der Unterrichtserfolg war ein so erfreulicher, daß schon von Ostern ab sämtliche kirchenmusikalische Aufführungen von diesem Kinderchore besorgt werden konnten. Dies war auch nothwendig, denn die früheren zwei Sängerinnen hatten sich nach der ersten Produktion der Kinder grollend zurückgezogen und waren auf dem Chore nie mehr erschienen.³¹³

Viele Landmessen, die mit einer oder mehreren Stimmen gesungen werden können, sind für diese Praxis des einstimmigen, von der Orgel begleiteten Gesangs gedacht, beziehungsweise belegen eben diese Praxis. Wo keine weiteren Sänger zur Verfügung standen, wurden diese Messen durch den Organisten selbst ausgeführt. Auch hier wurde nicht immer nur „seriöse“ Kirchenmusik vorgetragen, sondern eben das, was der Lehrer kannte und konnte. Kuriose Exemplare der sich selbst begleitenden Lehrer werden in einem Bericht aus Bayern von Josef Schlicht beschrieben (natürlich wieder um die Notwendigkeit einer kirchenmusikalischen Reform zu zeigen):

Nun ja, von der zinnengekrönten Herzogsburg stromaufwärts zur vielgetürmten Bischofsveste, da wo der Perlbach aus den bayerischen Vorbergen schlammgeschwärzt, trüg, pfützenbreit ohne krystallinen Wellenpurzel wie eine Schnecke zur Donau kriecht, ragt ein Kirchdorf aus der Ebene. Das hatte sein Zachäusfest und als der Pfarrer sich anschickte, den Predigtstuhl zu besteigen, was sang nun der auf der

³¹² Denkschrift zur kirchenmusikalischen Conferenz in Feldkirch am 10. Mai 1870, in: Der Kirchenchor. Organ des Vorarlbergischen Cäcilien-Vereins. Beilage zu den „Mittheilungen des katholisch pädagogischen Vereines für Vorarlberg“ 1870, S. 5f.

³¹³ Jahresbericht des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Seckau pro 1888, in: Fliegende Blätter, 25. Jg. (1890), S. 20.

Orgel? Ein Mann, welchen jetzt der Bürgermeisteramts-Thaler am blauen Bändchen schmückt und der es als zwölfjähriger Bub in seine eigenen Ohren hinein gehört hat, ist mein Bürge: der auf der Orgel drückte die Tasten, was aus den Pfeifen kam, das kam eben, er hatte kein Heiliggeistlied und mußte sich aus dem Stegreif eins machen, das setzte er höchsteigen in Verse und Töne zugleich – so wahr eine Sonne am Himmel hängt, er orgelte und sang dazu:

Dadl unten am Weiher,

Dadl sitzt a große Geier.

Am Buckl is er graw und am Bauch is er weiß –

Schaut grad aus wie der heili Geist.

Nicht daß ein höllischer Glaubensfrevler in diesem Orgelmann stack – o, auf zehntausend Meilen nicht! Es fehlte eben bloß die Musikschule; die hätte ihn bestens mit dem kirchenschicklichen Wort und Ton versorgt.³¹⁴

In der zweiten Jahrhunderthälfte wurde mit der Verbreitung der Ideen des Cäcilianismus auch in besonders aktiven Landgemeinden und Bezirksstädten versucht, einen größeren Kirchenchor, der dann auch das entsprechende Repertoire singen konnte, aufzubauen. Dabei wurde auch Wert auf eine systematische Heranbildung von Sängern und ausreichend Proben gelegt. In Bruck an der Mur, wo Eduard Brunner, selbst Komponist mehrerer Orgelmessen, „Chorregent“ war, wurde beispielsweise 1884 der Gesangsunterricht „in zwei Abtheilungen erteilt, wöchentlich je 5 Stunden.“³¹⁵ In Murau erteilte der Chorregent

wo möglich täglich an zwei Abtheilungen Gesangsunterricht. Die Oberabtheilung wirkt am Chore mit; daher die Gesangsstunden zur Einübung für die nächste Aufführung beim Gottesdienste verwendet

³¹⁴ Schlicht, Kirchenmusikalisches aus verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten, S. 86.

³¹⁵ Franz Fraidl, Jahres-Bericht des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Seckau pro 1884, in: Fliegende Blätter, 20. Jg. (1885), S. 75.

werden. Allgemeine Proben werden nach Bedürfniß gehalten und gerne besucht.³¹⁶

Durch Heranbildung der Kinder bereits im Schulalter wurde versucht, junge Sänger zu gewinnen. So beispielsweise in Gleisdorf:

Begonnen am 16. Oktober 1884 mit 8 Knaben und 22 Mädchen, machen die die Gesangsschule Besuchenden bei dem Umstande, als sie schon in der vierten Classe als Schüler nach Noten singen lernen, rasche Fortschritte und werden daher schon jetzt bisweilen bei gesungenen Messen und Litaneien auf dem Chore verwendet.³¹⁷

Allerdings blieben, wie mehrere Berichte belegen, nach der Schule oft nicht so viele Kinder übrig, so auch in Straden:

Es befinden sich gegenwärtig im Unterrichte 6 Mädchen und 5 Knaben, die aber leider, wenn sie aus der Volksschule austreten, nicht mehr am Gesangsunterrichte theilnehmen. So sind z. B. von mehreren Jahren gerechnet von allen Schülern, welche an der Gesangsschule theilgenommen haben, übrig geblieben: 1 Mädchen und 3 Knaben. Diese 3 Knaben lernen auch Violin. Außerdem wird Sonntag nach der Litanei für die Erwachsenen Gesangsunterricht ertheilt.³¹⁸

Dieser Bericht belegt auch die lange Tradition, talentierte Buben (nicht aber die Mädchen) Violine lernen zu lassen.

In den Vereinszeitschriften konnten die aktiven Kirchenmusiker über ihre Aktivitäten berichten. Von den Meldungen aus der Steiermark kann man auch die Größe der Ensembles in Pfarren, wo besonders aktive Kirchenmusiker tätig waren, erkennen. Eine tabellarische Auflistung auf Basis dieser Berichte der einzelnen Pfarrvertreter in den „Fliegenden Blättern“ aus dem Jahr 1888 soll einen Einblick geben:³¹⁹

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Ebenda, S. 76.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Jahresbericht des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Seckau pro 1888, in: Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik, 25. Jg. (1890), S. 6–9; 18–21; 32–33.

Ort	Sänger gesamt	Sopran	Alt	Tenor	Baß
St. Ruprecht in Fohnsdorf: Pfarrkirche	14	4	3	4	3
Maria-Zell: Wallfahrtskirche	15	5	6	2	2
Mautern: Patres Redemptoristen	24 Cleriker				
St. Bartholomä in Mureck: Pfarrkirche	27	12	8	3	4
St. Anna im Münzgraben: Vorstadt Pfarrkirche	13	6	4	2	1
Mürzzuschlag: Pfarre St. Kunigunde	20	6	6	3	5
Neudau: Pfarrkirche	9	2	2	3	2
Maria in Moos zu Pöls bei Judenburg: Decanatspfarre	16	6	5	3	2
Maria Moos im Pusterwald: Pfarrkirche	14	6	4	2	2
Riegersburg: Haupt- und Decanatspfarrkirche	10	2	3	2	3
Rottenmann: Stadtpfarrkirche St. Nikolaus	16	6	4	3	3
Trofaiach: Pfarrkirche	21	8	7	3	3
Vorau: Stiftskirche	12	5	3	1	3
Weizberg: Pfarrkirche	24	7	7	4	6
St. Wolfgang bei Obdach: Kirche	3 Sängern innen				

Dazu kamen an Instrumenten:

Ort	Instr. ges.	Vi.	Vla.	Vlc.	Vlnc	Fl.	Kl.	Ob.	Fag.	Hrn	Trp.	Pos.	Pk.
St. Ruprecht in Fohnsdorf: Pfarrkirche	12	Streichquintett				1	2			2 Waldh	2		
Maria-Zell: Wallfahrtskirche	12												
Mautern: Patres Redemptoristen	6												
St. Bartholomä in Mureck: Pfarrkirche	18	8	1	1	1	1	1			2	2	1	
St. Anna im Münzgraben: Vorstadt Pfarrkirche													
Mürzzuschlag: Pfarre St. Kunigunde	14	3	1		1	1	2		1	2	2		1
Neudau: Pfarrkirche	11												
Maria in Moos zu Pöls bei Judenburg: Decanatspfarre	9	Streichquartett				1	2			2			
Maria Moos im Pusterwald: Pfarrk.	6												
Riegersburg: Haupt- u. Decanatspfarrkirche	12	2+2	1		1		2			8		1	
Rottenmann: Stadtpfarrkirche	4	Streichquartett											
Trofaiach: Pfarrkirche		3	1				2			2	2		
Vorau: Stiftskirche	18	2+3	2		1 Contra baß	1	2		2	2	3	1	
Weizberg: Pfarrkirche	15 bis 16 ?	3+2	1	1	1		2			2	2	1 bis 2	
St. Wolfgang bei Obdach													

Über die vielfältigen Probleme in der kirchenmusikalischen Praxis im ländlichen Raum gibt ein Bericht eines niederösterreichischen Kaplans aus dem Jahr 1878 Auskunft – er versuchte, die „reformierte“ Kirchenmusik – und das war dann letztendlich die Orgelbegleitete – einzuführen, stieß dabei jedoch auf gewisse Schwierigkeiten. Sein Bericht zeigt besonders deutlich die alten Gewohnheiten – etwa noch ohne eigentlichen Dirigent zu spielen, oder auch den Sängern die Melodien „einzugeigen“ und letztendlich ohne Proben mit den Instrumentalisten die Aufführung zu bestreiten:

Damals war ich noch Cooperator jenseits (d. i. am linken Ufer) der Donau unweit Tulln [...].

Ich selbst begann am schmerzlh. Freitage verfl. Jahres mit Bernh. Mettenleiters Op. 15, weil ich eine Instrumentalmesse wählen mußte. Die Sache fiel glänzend durch. Wie so? Das ist ganz einfach. Bisher war man gewöhnt, den Sängern [!] die Messe einzugeigen, welche sich's mehr oder weniger merkten, je nachdem's mehr oder weniger arienhaft war; von einem Vortrage, einer deutlichen Aussprache, einem piano etc. war nie eine Rede. Nagiller's Landmessen, wemns hoch ging etwas von Schiedermayr, das war das hiesige Repertoire. Proben ... keine Spur; Tempo ? – Abhudln war die Parole. Je mehr Spektakel, desto besser. [...] Zur Aufführung benannter Messe wurde doch eine Probe veranstaltet. Ich ging mit Verdruß nach Hause. Dirigirt hat Niemand, die Bläser bliesen aus Leibeskräften, aus Zorn darüber, daß sie so viele Pausen hatten; vom Piano etc. keine Rede. Bei der Aufführung war ich auf beständiges Drängen des Regenschori auf dem Chor gegangen, obwohl ich dort müssiger Zuschauer war. Da ich mitten zwischen dem Soprane und Alt postirt worden war, wahrscheinlich um denselben durch meine Gegenwart mehr Aufmerksamkeit zu demonstrieren, so konnte ich über einen Erfolg, resp. Mißerfolg, schwer urtheilen. Was ich sah? – Keine Direktion! Der obligate Baßsänger gab zugleich mit dem Fidelbogen den Takt. – Das Facit? Alle meine Hoffnungen waren zu Wasser geworden. Es hatte damals ein Ehrendomherr (nämlich der Spiritual aus dem

Wiener Klerikalseminarium) hier das Amt gehalten; er ward auf dies „Requiem“ schlecht zu sprechen. Die Musikanten drohten, daß sie wegbleiben, die Sängern waren auch nicht besonders begeistert, endlich ward auch mein Parochus, resp. Dechant, dieser Reform abgeneigt worden. Was nützte es, wenn der Regenschori mir versicherte, er möchte dieselbe durchführen? – Besagte Messe habe ich ein zweites Mal noch zur Aufführung gebracht am Papstjubiläum. Wegen des an diesem Tage in dem ½ Stunde nahen Perchtoldsdorf stattfindenden Fronleichnamsumzuges verfügte wir über keine Musikanten, und so konnte ich diesen Umstand dazu benützen, mit jener Preismesse herauszurücken, weil sie mit bloßer Orgelbegleitung geboten werden kann. – Wie die Messe damals gelang, weiß ich nicht, da ich mit der Orgel beschäftigt war. Ich hörte trotz allseitiger Abneigung gegen so „traurige“ Musik wenigstens nichts mehr von „Fiasco“. [...]

Ich sah nun ein, auf diese Weise ist nichts zu machen; darum beschloß ich, mit Schulkindern eine Gesangschule zu beginnen. [...] Ich begann Stehle's Preismesse zu studiren. Ich hatte 8 Mädchen (Sopranistinen), die einige 2–3 Monate früher schon beim Hrn. Oberlehrer (Regenschori) Gesangsunterricht genommen hatten; aber seine Altisten wollten sich nicht zu mir bequemen. So mußte ich mir andere suchen, welche wenig Stimmittel, und sonst auch keine besonders begabte musikalische Natur hatten. Es war dies ein Stück kurioser Arbeit. Aber es ging. Am 15. September 1877, als dem Schlußgottesdienste der Schulkinder, ward statt des gewöhnlichen deutschen Meßliedes die Preismesse Stehle's gesungen, Ich verfügte über 12 Sopran und nur 4 Alt. Cooperator Latschka von Perchtoldsdorf spielte den Orgelpart, ich dirigierte. Die Messe ging, so gut sie eben unter solchen Verhältnissen gehen konnte.³²⁰

Während im städtischen Bereich die Kirchenmusikvereine besonderen Einfluss auf die Gestaltung der Kirchenmusik hatten, waren es in den Dörfern oft einzelne

³²⁰ Umschau [Niederösterreich], in: Musica Sacra, 11. Jg. (1878), S. 55.

Personen – und hier insbesondere die Lehrer und Priester – die entscheidend waren. Jene Lehrer, die kein Interesse an der Kirche hatten, hatten wohl auch kein Interesse an der Kirchenmusik. Damit wurde in betroffenen Orten auch ein wichtiger Kulturfaktor vernachlässigt.

Der Schullehrer repräsentirt bekanntlich am Lande außer dem Priester oft allein Kunst und Wissen und sollte daher selbstverständlich schon als Lehramts-Candidat jenen Unterricht genießen, der ihn befähigt, einem ländlichen Kirchenchore würdig vorstehen zu können. Daß sich die einzelnen Landgemeinden bei den großen Opfern, die selbe für die Schule bringen müssen, nicht selbstständige Chorregenten und Organisten halten können und mit Recht die Ausübung des äußerst wenig zeitraubenden Amtes von ihren Lehrern verlangen, ist ganz natürlich.

Die höchst lächerliche Tirade der Neuzeit, als ob es des Lehrers auf dem Lande unwürdig, ja mit seiner Stellung unvereinbar wäre, das Orgelspiel zu pflegen, muß man als eine hier zu Lande grassirende krankhafte Idee bezeichnen. Man blicke doch auf Deutschland – Sachsen, Preußen, Württemberg u. s. w. (wie auch auf die Schweiz), woher man so Vieles importirt und wo die Lehrer am Lande trotz der Trennung der Schule von der Kirche zur Pflege der kirchlichen Tonkunst gesetzlich verpflichtet sind und die Musik ein Hauptgegenstand an den Lehrerbildungsanstalten ist.

Da die Landschullehrer bei uns auch die Landwirthschaftslehre theoretisch und praktisch lehren, so müßte es für sie ebenso, ja noch mehr unpassend sein, Compostdünger zu bereiten, vorzuackern und dergleichen Halt Bauer, hier ist es etwas anderes! – Beim Chordienst hat es der Lehrer mit der Geistlichkeit, bei der Landwirthschaftskunde mit Pferdeknechten zu thun; als Chordirigent und Organist müßte er Katholik oder Christ sein und auch etwas auf Religion halten; beim

Mistbereiten kann er aber konfessionslos sein und sich nebenbei mit Darwin'schen Theorien befassen.³²¹

Von den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts wurden, wie man sieht, auch die Landgemeinden erfasst, und auch hier war die Kirchenmusik direkt betroffen. Nicht nur die zunehmend kritische oder ablehnende Haltung der Lehrer gegenüber der Kirche brachte der Kirchenmusik Probleme, auch im Volk machte sich eine ablehnende Stimmung breit, die die Menschen, wie Johann Gustav Eduard Stehle³²² 1874 berichtet, auch an der Mitwirkung bei der Kirchenmusik hinderte:

Die religiöse Gleichgültigkeit, die Theilnahmslosigkeit oder geradezu Abneigung gegen alles, was mit der Kirche zusammenhängt, das ist der größte Stein, der im Wege liegt. Daß so viele es in der Kirche gar nicht aushalten und für alles Andere Zeit, Mühe, Geld in Menge opfern, aber für die kirchliche Kunst keine Minute und keinen Rappen übrig haben und zur Ehre Gottes und Erbauung des Volkes keinen Mund aufmachen mögen: das ist das Haupthinderniß!!

Wo der rechte Geist ist, da singen Bauern Palestrinamessen; da liefert eine Berggemeinde von 800 Seelen einen Chor von 30 Personen; da kommen die Leute über 1 ½ Stunden weit in die Proben; da halten die Sänger, nachdem sie den ganzen vor- und nachmittägigen Gottesdienst versehen, noch eine lange Sonntagsprobe aus!

Wo der rechte Geist nicht ist, da bringen „gebildete“ Städter kaum homophone Uhl- und Rampismeßlein her, da kriegt man unter Tausenden von Einwohnern zwei Tenoristen und zwei Bassisten, da laufen die Leute wohl in die Wirthshäuser und in alle möglichen Vereine, aber nicht in die Proben; da wollen sie Sonntags nicht einmal ins Hochamt, weil die Predigt in der Mitte desselben ist, die sie in ihrer Auf-

³²¹ Böhm, Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik und des kirchlichen Volksgesanges in Wien und Umgebung, S. 15.

³²² 1839–1915.

und Verklärung nicht hören können, ohne daß sie verdüstert werden!
Das ist da Haupthinderniß!!!³²³

Durch die Industrialisierung wurde die Welt schnelllebiger. Durch die Eisenbahn wurden die Menschen mobiler und sahen auch über die Grenzen ihres Dorfes hinaus. Damit wurden sie aber auch kritischer, was durchaus ein Problem für die Kirchenmusik sein konnte:

Der Instrumental-Unterricht kann dem Chordirektor nicht aufgebürdet werden.

Das erklärt sich aus vielen Gründen. Für's erste ist blos der Gesang das Verlangte, und überall sorgt man zuerst für das Unerläßlichste; 2) um tüchtige Musiker zu werden, müßten unsere Knaben 10 Jahre lernen. Das hält aber in dem Zeitalter des Dampfes, das nach raschen Erfolgen jagt, nur noch der Fachmusiker aus. Allenfalls noch ein Blechblase-Instrument, dessen Griffe in $\frac{1}{2}$ Stunde gelernt sind, und das mit dem bekannten eins, dum dum ♯♪ sein Leben fristet, das findet noch Liebhaber, aber Violine? 3) Kinder armer Leute werden im Geschäft oder in Fabriken verwendet und haben keine Zeit zu üben, und die Reichen sind erfahrungsgemäß mit wenig „kirchen“-musikalischen Anlagen ausgestattet. 4) Die Schulaufgaben gestatten den Musikzöglingen nicht die nöthige Zeit zur Uebung. Ich constatire hier die Thatsache, daß noch jeder meiner Schüler, sobald er die hiesige Realschule besuchte, mit Ueben aufgehört hat. Sogar Proben versäumen sie sehr häufig mit der constanten von den Eltern bestätigten Entschuldigung: „ich muß bis Nachts 11 Uhr Aufgaben machen und kann nicht auch noch in die Probe.“ Wo aber die Uebung aufhört, muß auch der Unterricht aufhören. 5) Das Bedürfniß nach örtlichen Kräften ist in unserer Zeit nicht mehr das dringende, wie früher, die Kritik aber eine viel größere. Alles in Folge des dichten Eisenbahnnetzes. Seitdem die ganze Welt mit Schienen überbrückt und sich nahegerückt ist, kann man

³²³ Stehle, Chor-Photographien, S. 110.

in den kleinsten Nestern Künstler von Bedeutung hören, und Gesellschaften engagieren um sehr billigen Preis Kapellen von großer Tüchtigkeit. Das schraubt die Skala der Kritik hinauf und erlöst die Ortseinwohner von der Mühe, selbst Musik zu lernen, um Musik zu haben. Dafür treibt man dann Rentableres, denn 6) unsere Zeit des Materialismus ist ein natürlicher Feind aller Ideale. „Was, I d e a l“ – das macht keinen fett, r e a l ist die Parole der Gegenwart!! Dabei hält die zunehmende Vermehrung der Bevölkerung gleichen Schritt mit der Verarmung und alles jagt nach Lebensunterhalt. Wir leben eben unter gänzlich geänderten Verhältnissen, als unsere Vorfahren.³²⁴

Die Probleme, die sich in der Stadt wie auch auf dem Land in der kirchenmusikalischen Praxis ergaben, sind, wie man erkennen kann, vielfältig. Als Lösungsansatz schlagen viele Autoren die Aufführung orgelbegleiteter Messen vor, so schreibt bereits 1827 ein anonymes Autor:

Die immer allgemeiner werdende Klage über den Verfall der Kirchenmusik fängt an, auch uns eine Art von ästhetischer Zensur aller für den Gottesdienst bestimmten Composition wünschenswerth zu machen, und da die meisten Sünden hierin durch die letzteren Decennien so sehr ausgebildete Virtuosität im Sologesange und auf Instrumenten [...], die Geschicklichkeit einzelner Künstler auf Kosten der Andacht einer ganzen Gemeinde geltend zu machen, [...] dürfte die nöthige Reform [...] damit begonnen werden, nur Chorgesang, und zwar ohne alle Begleitung, oder höchstens mit jener majestätischen Orgel [...] einzuführen.³²⁵

Einen ähnlichen Vorschlag liest man 50 Jahre später bei Josef Böhm:

³²⁴ Ebenda, S. 65.

³²⁵ Lesefrüchte. Kirchenmusik, in: Allgemeine Musikzeitung zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst, hrsg. v. A. Fischer, Frankfurt/Main, 1. Jg. (1827), S. 383, zit. nach: Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

Unsere minder dotierten Kirchenchöre mögen aber alle schwierigen Compositionen, die eine große Besetzung und tüchtige Kräfte erfordern, bei Seite lassen, sich mit den Werken (jedoch mit Auswahl) eines Drobisch, Führer, Horak, Kempfer, Schöpf und ähnlicher Meister begnügen, dafür mehr Vokalmusik mit Orgel pflegen, wozu sich die Vokal- und Choralmissen von Greith, Habert, Krenn, Stehle, Witt u. s. w. vorzüglich eignen. Die Dorf-, dann kleinere Stadt- und Landkirchen sollen nur den Choral und das kirchliche Volkslied pflegen.³²⁶

3.3.3 Flexibilität in der Besetzung

Die Gestaltung der Kirchenmusik forderte von den Verantwortlichen Flexibilität und eine gewisse Vielseitigkeit. Die musikalische Heranbildung der Kinder, die Gestaltung der verschiedenen liturgischen Feiern und Messen durch solistisches Singen mit Selbstbegleitung auf der Orgel, das Singen in kleinen Ensembles mit meist nur wenigen Instrumenten oder aber die Leitung eines Chores mit mehreren Instrumenten oder gleichzeitig mit der Orgel begleitend, wobei nicht immer mit der Verlässlichkeit der Mitwirkenden aber auch nicht mit einer fundierten Ausbildung dieser zu rechnen war. Ebenso anpassungsfähig mussten auch die Messkompositionen angelegt sein.

Diese Flexibilität in der Besetzung von Kirchenmusik (sowohl für Stadt- als auch für Landpfarren) bringt gewisse Probleme, wenn man bei den erhaltenen Kompositionen eindeutig festlegen möchte, was eine Orgelmesse ist, und was nicht. Es bestand immer die Möglichkeit, von einer Orchestermesse den ganzen Orchesterpart oder auch nur Teile daraus von der Orgel spielen zu lassen. Ähnliches galt auch für die Singstimmen. Je nach Vorhandensein wurden Messen mit einer oder mehreren Singstimmen aufgeführt (wobei diese einfach oder mehrfach besetzt sein konnten) –

³²⁶ Böhm, Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik und des kirchlichen Volksgesanges in Wien und Umgebung, S. 14.

auch unabhängig davon, was in den Noten vorgeschrieben war. Schließlich konnte die Orgel (oder soweit vorhanden andere Instrumente) die fehlenden Instrumental- und Gesangstimmen ersetzen. Diese Praxis beschreibt sehr gut eine Erzählung „aus Österreich“ im Caecilien Kalender 1882:

„Was fällt Ihnen denn ein? Wir haben unter dem früheren Schullehrer nie anders eine Messe aufgeführt als mit 1 Sopran, 1 Violin, 2 Trompeten, Pauken und Orgel; – heute ist ja ohnehin die Besetzung viel stärker.“ – Der Mund des also Sprechenden klappte zu, – der Eigenthümer des Mundes drehte mir den Rücken, und ich stand wie vernichtet. Aber es geschah mir recht! Warum mußte ich auch fragen, wo denn für die soeben aufzuführende Messe von Schiedermayer die 3 Vocal-Stimmen, „Alto, Tenore und Basso“ seien, da ich nur den Sopran in Gestalt der 19jährigen Müllerstochter vorfand. – Bisher hatte ich fest geglaubt, quatuor voces seien die Grundbedingung, um eine Messe aufführen zu können, doch der Mensch lernt niemals aus: ich wurde eines Besseren belehrt! Ja, ja, wenn jemand eine Reise thut, so kann er was er – leben!³²⁷

Das Fehlen von entsprechenden Musikern oder von finanziellen Mitteln um diese bezahlen zu können wurde durch eine Übernahme von deren Stimmen durch die Orgel ausgeglichen. Dass bisweilen auch fehlende Instrumente, bzw. stimmungsmäßig nicht passende Instrumente dazu führten, dass die Orgel Instrumentalstimmen übernehmen musste, erwähnt Wilke Anfang des 19. Jahrhunderts (allerdings handelt es sich hier wohl eher um fehlende Blasinstrumente als um ein ganzes Ensemble):

Bey den Kirchenmusiken kann dadurch das Accompagnement kräftig gehoben, und im Nothfall selbst manches Instrument ersetzt werden, das etwa – wie besonders in kleinen Städten sehr oft – aus Mangel an

³²⁷ Variationen über ein altes Thema [„Durcheinander“]. Aus Oesterreich. Februar 1881, in: Caecilien Kalender, 7. Jg. (1882), S. 30.

Spielern, oder aus Mangel an einem Instrumente, das zur Orgel rein stimmt, unbesetzt bleiben muss.³²⁸

Von dem Organisten wurde verlangt, dass er die fehlenden Stimmen entsprechend ihrem Charakter auf der Orgel wiedergeben kann. Bereits 1816 wirbt Wilke einerseits für diese Begleitung durch die Orgel, andererseits lässt seine Beschreibung der Darstellung einzelner Orchesterinstrumente auf der Orgel auch Rückschlüsse auf Gestaltungsmöglichkeiten und Registrierung bei Orgelmessen zu:

Was kann man durch Registriren bey den Kirchenmusiken, und wie kann man es erreichen?

Die Kirchenmusik hat den Zweck, die Feyer des Tages zu erhöhen: soll sie dies, so muss sie nicht nur ihrem Inhalte nach dem Tage anpassen, sondern auch gehörig besetzt und ausgeführt werden können. Beydes ist aber in kleinen Städten, und nun vollends in Dörfern, selten anzutreffen; beydes aber kann durch eine gute Wahl der Register, und durch einen geschickten Organisten, bis auf einen gewissen Grad erreicht werden.

Dies geschieht, wenn 1) so registriert wird, dass die Instrumentisten und Sänger gehörig unterstützt, aber auch nicht übertönt werden.

2) durch die Wahl von Registern, so, dass der Ausdruck einer Arie, eines Recitativs, eines Chors u.s.w. herausgehoben wird, wie das besonders bey Solopartien der Orgel der Fall ist.

3) An Orten, wo es an Bläsern oder an Blasinstrumenten, z. B. an Flaut. trav., Fagott., Hörnern oder Trompeten, die zur Orgel rein stimmen, fehlt, kann ein geschickter Organist diese durch seine Orgel, wenn er sich nämlich aus der Partitur einen Orgelauszug zu diesem Zwecke anfertigt, ziemlich ersetzen. Ersteres Instrument ersetzt jedes sanfttönende Flötenregister; das zweyte, die *Vox humana*, wenn diese durchgeht, und ist das nicht der Fall, so muss an deren Stelle, wenn kein anderes sanftes Zungenwerk da ist, durch ein Prinzipal (bey 8 Fuss, um eine Octave tiefer gespielt) ersetzt werden. Das Horn ersetzt sich dann am besten durch den

³²⁸ Wilke, Das Registriren der Organisten, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 18. Jg. (1816, Sp. 804.

Fluttuan³²⁹ 16 Fuss oder Dulcian 16 oder 32. Im letztern Falle wird es um eine Octave höher gespielt. Die Nachahmung der Trompete findet sich fast an allen mittelmässig grossen Orgeln, und ihr Gebrauch ist einfach. – Wenn dies alles gleich nur Surrogat ist, so ist doch das Mittel, wodurch es möglich wird, in kleinen Städten oder auf dem Lande die Musiken, besser aufzuführen, als wenn sie von schlechten Bläsern oder durch unreingestimmte Instrumente begleitet würden. Es wäre aber sehr zu wünschen, dass eine musikal. Commission bestimmte, wo Kirchenmusik aufgeführt werden könnte oder nicht, u. dass es nicht den unmusikal. Patronen u. Vorgesetzten überlassen bliebe, den Cantor durch Complimente und deren Gegentheile zu zwingen, Musik an Festtagen aufzuführen, wo ihm alle Mittel dazu genommen sind. Dem gebildeten Publicum muss es wehethun, wenn zur Feyer eines christlichen Festes in einer grossen Kirche 3 oder 4 Violinen gewaltsam zerkratzt werden, 6 bis 8 Knaben unrein singen, der einzige Bassist der Cantor ist, der sich, um durchzudringen, Gewalt anthut, und doch nichts Anderes bezwecken kann, als dass er den musikal. gebildeten Theil zum Tempel hinaus treibt: und gleichwohl findet sich dies nur allzuoft. – Noch mag bemerkt werden, dass zu solcher Anwendung der Orgel bey Kirchenmusik es räthlich ist, vor dem Anfange der Musik selbst zu registriren, weil während derselben selten Zeit dazu übrig bleibt; und dass es zweckmässig sey, da, wo nur Ein Manual ist, bey jeder Veränderung der Register, diese neben den Noten aufzuzeichnen.³³⁰

Um diese Idee der Imitation der fehlenden Stimmen durch die Orgel verwirklichen zu können, war sicherlich ein engagierter Organist notwendig, der sich sorgfältig vorbereitete – in einer Zeit, in der der Orgel ansonsten oft noch eine generalbassmäßige Begleitung zukam, die er wohl meist vom Blatt spielen konnte (oder können sollte).

³²⁹ „Fluttuan. Eine von Abt Vogler eingeführte Stimme von ungemein weiter Mensur. Die Pfeifenreihe steht zu 16' im Manual und ist aus Holz gefertigt, die tiefe Oktave fehlt.“ (Paul Smets, *Die Orgelregister ihr Klang und Gebrauch*, Mainz 1958, S. 69).

³³⁰ Wilke, *Das Registriren der Organisten* Sp. 827f.

Dabei wurde das Ausnützen der Klangfarben der Orgel in dieser Zeit nicht nur als Notlösung angesehen, vielmehr erfreute man sich an der Eigenschaft der Orgel, die so viele unterschiedliche Klänge in sich vereint:

Aber das prächtige Instrument, in dem so schön Zartes sich und Starkes paaret, wäre auch wol noch mehr werth als diese; wäre wol werth, dass man ihm weit öfter, als zu geschehen pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren liesse, und es in Messen, Te Deum u. dergl. obligat gebrauchte, es bald in seiner voll, erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es zugleich fähig ist, wieder sanft zum Herzen sprechen liesse. Wol oft würden eingemischte Orgelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung seyn, als eben dieselben von Hoboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen, und so könnte der Componist durch eine obligate Orgelstimme sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmässiger Abwechslung gegen den Pfeifenchor benutzen. Ja mancher noch anderen Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, eine Harmonie von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muss man es nämlich nicht aufgeben, diese oder jene Messe in der Kirche aufzuführen, weil sie zu stark instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumentisten sich nur gar zu mühsam zusammenbringen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten, und auf angemessenen Registern eine Theil der Blasinstrumentalpartie ausführen, ja manche Messe würde vielleicht gar nichts dabey verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme verwandelte!³³¹

Jene, die die Orgelmesse ohnehin der Orchestermesse vorzogen, stellten auch andere Erwartungen an die – gegebenenfalls nur von der Orgel ausführbaren –

³³¹ Gottfried Weber, Über das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführungen von Kirchen-Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 15. Jg. (1813), Sp. 111.

Orchestermessen. So verlangt Franz X. Witt von einer Orchestermesse, die geduldet werden kann, dass sie der Natur der Orgel entsprechen müsse:

Die Instrumente dürfen nie selbstständig, sondern um den Gesang einleitend, begleitend, stützend, hebend auftreten [...]. Man kann nach meiner unmassgeblichen Meinung daraus die Schlussfolgerung ziehen, dass jede Messe so zu componieren ist, dass das Orchester eventuell auch wegbleiben oder wenigstens durch die Orgel ersetzt werden kann, ohne dass der Natur der Orgel Gewalt angetan wird [...].³³²

Messen mit „Gummibesetzung“ zu komponieren, bei der also einzelne fehlenden Stimmen oder auch alle durch die Orgel ersetzt werden, wie es hier beschrieben wird, ist eine bekannte (und in gewisser Weise heute noch praktizierte) Methode, wobei geschickte Organisten durch entsprechend abwechslungsreiche Registrierung interessante Ergebnisse hervorbringen können.

Nicht unerwähnt bleiben darf aber bei einer Beschreibung der Flexibilität in der Besetzung die umgekehrte Praxis, zu einer reinen Orgelstimme, wenn andere Instrumente zur Verfügung stehen, diese mitspielen zu lassen, indem sie je nach Stimmlage aus dem (oft vierstimmigen) Satz die für sie passende übernehmen.

³³² Franz X. Witt zit. nach Cudermann, *Der Cäcilianismus in Wien*, S. 5f.

3.3.4 Der Organist und seine Ausbildung

So wie die Orgel das erste Instrument ist, so ist auch der Organist der erste Musiker. Die Behandlung der Orgel ist äußerst schwer, und man muß dazu mit intellektuellen und physischen Vollkommenheiten ausgerüstet sein. Unter jene rechne ich: Genie und Studium. – Wem nicht Geniusglut im Busen flammt, der wird nie ein bedeutender Organist. Und wer sich bloß auf sein Genie verläßt und die Natur dieses schweren Instruments nicht sorgfältig studiert, der wird ewig Naturalist bleiben: einzelne Feuerflocken werden Bewunderung erregen, aber das Ganze wird doch nie eine Feuermasse bilden.³³³

Um die Gestaltung von Orgelmessen bzw. deren Orgelstimmen zu verstehen, ist es interessant, einen Blick auf die Organisten und ihr Können zu werfen. Unter den Orgelmessen – meist von Komponisten, die die Fähigkeiten der ausführenden Musiker kannten komponiert – findet man von ganz einfachen vierstimmigen Stützstimmen bzw. Generalbassstimmen bis hin zu technisch relativ anspruchsvollen eigenständigen Orgelstimmen für alle Organisten passende Werke.

Ein Bild über die Qualität der Organisten kann man sich wohl nur über vorhandene Kompositionen der Zeit und mit Hilfe von Berichten machen.

Viele der Komponisten von Orgelmessen waren gleichzeitig praktizierende Kirchenmusiker und damit auch oft Organisten. Sicherlich handelt es sich bei jenen, die komponierten und deren Werke erhalten sind einerseits um besonders engagierte Personen, andererseits um solche, die eine relativ fundierte musikalische Ausbildung genossen haben. Unabhängig von der genauen Region der Abstammung fällt doch beim Studium der Biographien eine typische Gemeinsamkeit auf: Meist entstammen diese Musiker einer „alten“ Lehrerfamilie und erhielten ihren ersten Musikunterricht entweder vom eigenen Vater oder Onkel oder einem anderen engeren Verwandten, der selbst Lehrer war. Damit war auch schon in sehr jungem Alter eine musikalische Ausbildung und ein enger Bezug zur Orgel gegeben. Für jene Kinder, die nicht

³³³ Christian Friedrich D. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806, S. 165.

direkt einer Lehrerfamilie entstammten, wurde meist dennoch mit Eintritt in die Schule der Lehrer auch musikalisch zu der ersten prägenden Persönlichkeit.

Weitere wichtige Persönlichkeit für die musikalische Entwicklung der Kinder waren die Priester des Ortes. In manchen Fällen waren sie selbst musikalisch tätig und unterrichteten hervorragend begabten Kinder, in anderen Fällen hatten sie – beispielsweise durch Zugehörigkeit zu einem Orden – Beziehungen, um eine weiterführende Ausbildung, etwa als Sängerknabe, zu ermöglichen. So bekamen die Kinder dann auch erstmals die Möglichkeit, ein breiteres Spektrum der Kirchenmusik kennen zu lernen.

Einen weiteren typischen und wichtigen Schritt stellte die Zeit der Ausbildung als Lehrer dar – oft sollte ja die Familientradition weitergeführt werden. Hier brachte einerseits die Ausbildung in den Lehrerbildungsseminaren, andererseits die Zeit als Hilfslehrer bisweilen interessante Impulse zur Weiterbildung.

Für eine solide Basis im Orgelspiel sorgte also bereits die Ausbildung im kindlichen und jugendlichen Alter. Dabei wurde – zumindest bei talentierten Kindern – nicht nur ein Instrument oder Gesang, sondern durchaus ein breites Spektrum abgedeckt. So liest man in der Biographie von Johann Evangelist Habert:

Den Schulunterricht erhielt Johannes vom Großvater und von dessen Sohne Franz. [...] und als ihm sein Onkel die Anfangsgründe des Clavierspieles beibrachte, da wurde der Kleine nicht müde auf der Bank zu Hause die Fingerstellungen eines Clavierspielers nachzuahmen. Auch im Singen und Orgelspiele, im Violinspiele sowie im Clarinett- und Waldhornblasen unterrichtete ihn sein Onkel Franz. Später wurden Fagott, Posaune und Trompete auf eigene Faust geübt. [...]

Erziehung und Neigung wiesen den heranwachsenden Jüngling auf den Lehrberuf hin. Er trat also im Alter von 15 Jahren in die kaiserliche Normal-Hauptschule zu Linz ein, und besuchte die damit verbundene Unterrealschule und Schulpräparandie.³³⁴

Mit diesem breiten Spektrum in der Ausbildung wurde bewusst ein Grundstein für die Zukunft der Kinder als Lehrer gelegt. Das Violinspiel war sowohl im Unterricht

³³⁴ Hartl, Johannes Ev. Habert, S. 2ff.

notwendig, als es auch notwendig war, die Violine aber auch andere Instrumente für die Kirchenmusik zu beherrschen, um in Ermangelung spezialisierter Lehrer die Musiker für die Kirchenmusik entsprechend heranbilden und führen zu können.

Ein traditionell besonders wichtiger Ausbildungsplatz für heranreifende Musikerpersönlichkeiten waren Klöster. Hier wirkten oft solide ausgebildete Musiker, die eine ebenso solide Ausbildung weitergaben. Dabei stand für die Organisten sowohl Generalbassspiel (und damit auch Harmonielehre und Improvisation) als auch die kontrapunktische Setzweise an vorderster Stelle. Über diese Tradition der Ausbildung in Österreich berichtet Josef Gabler 1883 rückblickend:

Auch in unseren Tagen noch lässt sich eine stattliche Anzahl ausgezeichnete Tonsetzer und Musiker aufführen, welche die Grundlage ihrer musikalischen Bildung in Klöstern erhalten haben. Gott sei Dank, auch der gute Same stirbt nicht so bald aus. Insbesondere, was das Orgelspiel in Oesterreich betrifft, muss erwähnt werden, dass das allgemeine Urtheil der Organisten in Stadt und Land ein der Kirche würdiges Orgelspiel zu schätzen weiß, dass nur jene Organisten in Achtung stehen, die ein Thema ex improviso gut durchzuführen vermögen, die frei zu fugieren verstehen, und dass solche, die ihrem wenn auch kunstvollen Spiele für die Kirche Unpassendes beimischen, wohl manchmal bewundert aber nie gelobt werden. Die tonangebenden Organisten sind eben fast alle bei Albrechtsberger, der in Maria Taferl, Melk und Wien gewirkt hat, oder bei dessen Schülern in die Lehre gegangen. An den Dom- und Stiftskirchen sowie in den meisten größeren Pfarrkirchen waren in der Regel tüchtige Organisten angestellt. Auch mag erwähnt werden, dass ehemals die Lehramts-Candidaten, bevor sie in die Präparanda eintraten, meist nicht an öffentlichen Anstalten, sondern bei einem im Lehrfache und in der Musik ausgezeichneten Schullehrer die erforderlichen Vorstudien machten. Dieser Privatunterricht war besonders dem Studium des Generalbasses gewidmet und von mehr Erfolg als der jetzige Massenunterricht in den pädagogischen Lehranstalten. Der junge Lehrer war ehemals

gewissermaßen ein Mitglied der Familie seines Oberlehrers und stand ihm zur Weiterbildung überall dessen Clavier zur Verfügung. So war fast jeder Lehrer im Stande, seinen bezifferten Orgelpart richtig zu spielen.³³⁵

Mit der Bindung des Organistenamtes an das des Lehrers war auch die musikalische Grundausbildung der Kinder vielfach an den Organisten/Lehrer gebunden. Seit 1774 waren nach der „Allgemeinen Schulordnung für die deutschen Normal-, Haupt- und Trivialschulen in sämmtlichen kays. königl. Erblanden“ Präparandenkurse zur Ausbildung der zukünftigen Lehrer vorgeschrieben. Und hier war auch ein entscheidender Ort zur musikalischen Bildung als Vorbereitung auf die kirchenmusikalischen Aufgaben. War allerdings die Lehrerausbildung kirchenfern ausgerichtet, kam oft auch die kirchenmusikalische Ausbildung und damit das Orgelspiel zu kurz.

Die politische Entwicklung brachte 1869 eine Abtrennung der Volksschulen von der Kirche und dann die Loslösung des Organistenamtes von dem der Lehrer, was zu einer Verschärfung der Probleme in der kirchenmusikalischen Ausbildung führte. Anscheinend brachte, wie es auch Gabler beschrieb, die Veränderungen in Lehrerberuf und -ausbildung gewisse Probleme für die Ausbildung im Orgelspiel. Mit dem Eingriff in diese Tradition wurde auch ein Fundament der Musik am Land angegriffen. Das Desinteresse der Lehrer an der Kirche oder sogar deren Ablehnung trug nicht gerade zu einer Verbesserung der Kirchenmusik bei und führte vielfach zu Konflikten. Ähnliche Probleme mit der zunehmend verbreiteten kirchenfeindlichen Haltung vieler Menschen gab es aber auch in den Städten. Kirchenmusikvereine versuchten, durch eigene Kurse und Engagement den neuen Tendenzen entgegenzuwirken. Der in Wien als Kirchenmusikreformer sehr aktive Josef Böhm beschreibt die Situation 1876 folgendermaßen:

Die religiöse Gleichgiltigkeit, Theilnahmslosigkeit, ja Abneigung gegen Alles, was mit der Kirche zusammenhängt, tragen das ihrige bei, daß viele das Kirchenchor meiden, statt es zu suchen. Wenn also Jemand in jetziger Zeit nach einer Chorregentenstelle strebt und der Vertreter einer

³³⁵ Gabler, Die Tonkunst der Kirche, S. 173f.

echt kirchlichen Musik sein will, muß sich auch auf Opfer, Anstrengung, Mühseligkeiten und Anfeindungen aller Art gefaßt machen, mit Einem Worte ein starkes, charaktervolles Naturell haben.³³⁶

Indem die Ausbildung zum Orgelspiel nur eine Nebensache war, ließ die Qualität der Organisten oft zu wünschen übrig:

Die Rubrik des Lehrbefähigungszeugnisses für Volksschulen weist für Musik: Gesang, Violin- und Orgelspiel auf, und das muss in zwei Jahren „beigebracht“ werden. Und nach dieser Zeit ist der Kantor und Organist gemacht.... Da hört man manch' gräuliche Modulation, dass einem die Gänsehaut überlaufen oder das Zähneklappern überkommen möchte; da hört man das Pedal klappern wie Mühlenräder; da jagen die Harmonien einander in so entsetzlicher Flucht, dass die Blasbälge nicht genug Wind aus ihren äolischen Schläuchen entsenden können; da ergiessen sich in allen möglichen Tonarten und Rhythmen Töne nach folgendem Rezept: nimm zwei Lot Albrechtsberger, ein Lot Sechter, fünf Pfund Wagner und zehn Pfund Offenbach, das rühre ordentlich durcheinander, schmiere den Kopf und die Finger und du wirst eine Fülle musikalischer Ideen genesen und frei phantasieren, damit ja die Orgel, die Kirche, die Musik entheiligt werde.³³⁷

Allerdings wurde auch schon früher die schlechte Qualität vieler Organisten beanstandet. Organisten mussten, um überleben zu können, daneben andere Tätigkeiten ausüben. Eine entsprechende Ausbildung fehlte auch damals oft, wie es der folgende Text aus dem Jahr 1826 darlegt:

Doch auch das ist noch nicht Alles [...]. Für Anstalten, wo Prediger, Juristen, Mediciner und Andere alle mögliche Gelegenheit finden, sich auf ihren künftigen Beruf gehörig vorzubereiten, ist in jedem Lande von

³³⁶ Böhm, Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik und des kirchlichen Volksesanges in Wien und Umgebung, S. 11.

³³⁷ Zeitschrift für musikalische Welt, 3 Jg. (1880), zit. nach: Cudermann, Der Cäcilianismus in Wien, S. 17.

dem Staate reichlich gesorgt. [...] Aber wo geht man hin, mein Herr, um die Orgelkunst recht zu studiren? wo geht überhaupt der hin, welcher sich vorbereiten und befähigen will für ein musikalisches Amt? wie vergiebt man musikalische Aemter? wer prüft die Leute? – O schlecht, schlecht steht es hier! [...] Das, was weiland zu Mannheim ein Mal geschah, war ein schöner Anfang. Die Anstalten zu Wien und Prag sind zu sehr oder gar nur auf das Theatralische gerichtet. Das was zu Warschau geschieht, ist zu wenig bekannt. Höchst erfreulich ist das, was sich hierfür in den letzten Jahren angefangen hat in Berlin zu gestalten. Jeder Preuße muß sich freuen, daß auch hierin sein Vaterland allen andern Ländern mit einem schönen Beispiel vorangeht. Wir wünschen von ganzem Herzen, daß sich diese neue Musik-Bildungsanstalt, dieses neue Conservatorium immer mehr und mehr zu einem möglichst vollkommenen Ganzen gestalten möge; daß bald alle zu einer vollständigen Ausbildung in der Musik gehörenden Fächer in einem bestimmten, den Zweck der Anstalt aufs Beste fördernden Zusammenhange mögen vorgetragen werden. [...] Was aber zu verwundern ist, auf den deutschen Universitäten kann man sonst alles Mögliche lernen, tanzen, fechten, reiten, zeichnen, schreiben, malen, Thiere ausstopfen und was weiß ich sonst; aber wo ist die Universität, wo Geschichte der Musik mit Belegen vorgetragen wird, wo die Aesthetik der Musik, wo über den Choral, wo Gelegenheit zur Ausbildung auf der Orgel gegeben wird? Das, was auf einigen geschieht, nämlich etwas Generalbaß oder Harmonielehre und höchstens etwas Contrapunkte sind nicht vielmehr als armselige Bruchstücke, nämlich wenn man die Musikbildung im Großen und Höhern betrachtet, wie jeder Leser ungefähr merken wird, daß hier die Rede ist. Ein bischen Gesang – Akademie genannt; ein bischen Ab- und Zusammenspielen einiger Symphoniestücke – akademischer Musikverein. Das klingt Alles recht schön; aber es ist nicht viel mehr als nichts für eine Universität, wo in Masse und für das ganze Leben angeregt werden soll. In den neuern Zeiten hat man in manchen Schullehrer-Seminar einen guten Anfang

gemacht, allein – auch nur in einigen; denn manche sind noch von der Beschaffenheit, daß man im Lande sagt: Wer nichts mit hinein bringt, bringt auch nichts heraus!³³⁸

Auch die nicht unbedingt günstigen Verhältnisse in den Seminaren wurden als Ursache für eine nicht entsprechende Qualität der Organisten gesehen. 1805 kann man in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung dazu lesen:

Bey Besetzung neuer Stellen sollte man allezeit ein Subjekt wählen, welches das so würdige Geschäft des Orgelspielens mit Verstand und Geschmack zu verrichten wüsste. Freylich wird dieser Zweck nicht immer erreicht werden, so lange man nicht die grösstentheils äusserst geringen Besoldungen der Schullehrer auf dem Lande (die zugleich das Orgelspielen verrichten müssen) und der Organisten in den Städten, erhöht. Da jetzt die meisten solcher Stellen mit Seminaristen besetzt werden, so wäre wol zu wünschen, dass in diesen Anstalten, aus welchen so treffliche Schulmänner hervorgehen, etwas mehr für Musik, und besonders fürs Orgelspielen gethan würde. Die Einrichtung in den meisten Seminarien, dass die Zöglinge Abends, wo sie Zeit zu musikal. Uebungen hätten, kein Licht in ihre Kammern bekommen, (manche besitzen auch kein Klavier,) die Nothwendigkeit, dass viele aus Armuth Privatstunden geben, und ihren eignen Unterricht in der Musik versäumen, müssen; und mehrere andere Hindernisse sind wol Ursache, dass mancher Seminarist weniger im Orgelspielen leistet, als man erwartet; ob ihn schon seine Bildung überhaupt über die ganz geschmacklosen und rohen Spieler erhebt.³³⁹

³³⁸ [Johann Gottfried Hientzsch], Hauptübersicht des ganzen Streites und Andeutung besserer und würdigerer Strebepunkte hinsichtlich einer höhern musikalischen Bildung für Deutsche, in: [Johann Gottfried Hientzsch], Der Streit zwischen der Alten und der Neuen Musik. Enthaltend Nägeli's Beurtheilung der Schrift: Die Reinheit der Tonkunst in der Kirche; nebst der Erwiederung des Verfassers, sowie Gottf. Weber's Ansichten über denselben Gegenstand. Mit Anmerkungen herausgegeben von einigen Freunden des guten Alten, wie des guten Neuen, Breslau 1826, S. 108f., zit. nach: Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

³³⁹ Einige Worte über Orgeln und Orgelspieler, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 7. Jg. (1804–1805), Sp. 343f.

Eine besonders in Städten und größeren Orten wichtige Möglichkeit der Aus- und Weiterbildung war der oft kostspielige private Unterricht. Dazu kamen im 19. Jahrhundert immer mehr öffentliche Musikschulen, die auch talentierten Kindern aus ärmeren Verhältnissen die Möglichkeiten einer Ausbildung boten. Einerseits existierten in der ersten Jahrhunderthälfte in mehreren Städten Musikvereine, wie die „Gesellschaft der Musikfreunde“, die auch gleichzeitig Nachwuchsmusiker ausbildeten. Daneben entstanden auf Initiative einzelner Personen oder später von Kirchenmusikvereinen Musikschulen oder zumindest Kurse für die zukünftigen Kirchenmusiker. Ähnliche Entwicklungen gibt es in dieser Zeit in fast allen größeren Städten. Die Weiterentwicklung mancher dieser Ausbildungsstätten führte im 20. Jahrhundert mehrfach zu Abteilungen bzw. Instituten innerhalb von Musikuniversitäten. Die Ausbildungsziele bzw. Gegenstände änderten sich entsprechend dem Zeitgeist. Stand am Beginn noch das Generalbassspiel neben dem Chorgesang ganz vorne, wurde zunehmend gegen Ende des 19. Jahrhunderts etwa auch besonderer Wert auf die richtige Ausführung des Gregorianischen Chorals gelegt.

Eine entsprechende Ausbildung der Organisten bzw. Kirchenmusiker wurde ein zentrales Anliegen der Reformen des 19. Jahrhunderts, um eine Neuorientierung im kirchenmusikalischen Repertoire und Denken zu verbreiten und auch das Niveau der Kirchenmusik zu heben. Die Ausbildung beschränkte sich dabei nicht nur auf das Orgelspiel. Allerdings scheinen bisweilen die Kirchenmusiker diese speziell für ihre Weiterbildung eingerichteten, meist finanziell von der Kirche unterstützten Kurse eher als fröhlichen Ausflug angesehen haben, wie die Ermahnungen Witts in einem Brief an den Salzburger Kardinal Katschthaler, in dem er diesem Tipps zur Abhaltung einer solchen Fortbildungswoche gibt, zeigen:

Eine Hauptsache ist, den Curstheilnehmern keine od[er] wenig freie Zeit [zu lassen], sie nicht in der Stunde herumgehen zu lassen etc. alle Skandale, Spielen, Trinken zu verhüten.

Also Mons[ignore] müssen für strenge Disciplin fleißigste angestrengte Ausnützung der Zeit sorgen u[nd] den Theilnehmern auch ascetische

u[nd] Frömmigkeits-Übungen nicht bloß empfehlen, sond[ern] annehmlich machen u[nd] in Praxis umsetzen. [...]

Alles streng überwachen, Alles anstrengen u[nd] durchführen. Sonst machen sich manche H[er]rn nur den Jux, angenehme 6 Tage in Salzburg zu campiren u[nd] – event[uel]l auch Muthwillen zu treiben.

Es wäre also in einem Ausschreiben, auf den Ernst der Sache aufmerksam zu machen mit dem Bemerken, Ausflüge, Unterhaltungen, Abweichungen vom Programm, Ausbleiben vom Unterricht seien strikte verboten u[nd] müßten derlei vor od[er] nach dem Cursus stattfinden.³⁴⁰

Die Anforderungen an den Organisten veränderten sich im Laufe des besprochenen Zeitraums. Standen am Beginn das Generalbassspiel und die Improvisationskunst im Vordergrund, gewann zunehmend das Literaturspiel (das eher für schwächere Organisten bestimmt war) an Bedeutung wie auch die Orgelstimmen in den Messkompositionen nun auskomponiert wurden. Die Generalbasslehre blieb dennoch einerseits zum Erlernen der Harmonielehre und Improvisation wichtig, andererseits hielt sich auch die Tradition des Generalbassspieles selbst bis weit in das 19. Jahrhundert.

Wie die Anforderungen so veränderte sich die Art der Ausbildung, im Laufe der Zeit standen immer mehr öffentlich zugängliche Lehranstalten zur Verfügung. Immer übertönt Kritik – in diesem Fall meist um eine Verbesserung der Ausbildung zu ermöglichen – das Lob und so entsteht leicht der Eindruck eines sehr niedrigen Niveaus der Organisten im 19. Jahrhundert (mit Ausnahme einzelner bekannter Persönlichkeiten). Dass es dennoch eine größere Anzahl auch besser ausgebildeter Organisten gegeben haben muss, belegen einerseits erhaltene Orgelkompositionen und Orgelschulen, die durchaus ein gewisses Können verlangen beziehungsweise anstreben. Daneben scheint aber auch die oft sehr frühe musikalische Ausbildung, die sich dann relativ systematisch durch die ganze Jugend bis ins junge

³⁴⁰ Franz X. Witt an J. B. Katschthaler, 17. Februar 1885, zit. nach: Carena Sangl, Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler, in: Kirchenmusikalische Studien Bd. 8, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, zugl. Bd. 7 der Schriftenreihe des Konsistorialarchivs, hrsg. von Ernst Hintermaier, Sinzig 2005, S. 329f.

Erwachsenenalter ziehen konnte, durchaus die Möglichkeit für eine entsprechende Qualifizierung geboten zu haben. Auch die Tatsache, dass im 19. Jahrhundert noch viele Organisten/Kirchenmusiker zumindest handwerklich sehr solide gearbeitete Kompositionen schufen, lässt Rückschlüsse auf eine fundierte Ausbildung zu. Dennoch gab es daneben sicherlich eine große Anzahl von Lehrern und Organisten, die aus fehlendem Interesse oder mangelnden Fähigkeiten oder einer zu geringen Ausbildung auf einem sehr niedrigen Niveau musizierten.

3.4 Entwicklungen im beginnenden 20. Jahrhundert

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts sind auch auf Seite des deutschen Cäcilienvereins gewisse Tendenzen hin zu einem Anschließen an „zeitgemäße“ Kompositionsweisen zu bemerken. Mehrere, teilweise aus den Cäcilienvereinen hervorgegangene Komponisten wandten sich nun einer freieren Auffassung eines kirchenmusikalischen Stils zu. Als wahrscheinlich bekannteste aus dem deutschen Cäcilienverein herausgehende Persönlichkeit der Jahrhundertwende ist der bayrische Komponist Peter Griesbacher³⁴¹ zu nennen. Nachdem er sich von dem „cäcilianischen“ Stil gelöst hatte, band er, wie einige andere Kirchenkomponisten der Zeit, neben farbenreicher Chromatik auch eine der Leitmotivik Wagners nachempfundene Technik der Textausdeutung in seine Kompositionen ein. Es handelt sich hier nicht um ein Ablehnen der Ideen des Cäcilianismus sondern um eine Weiterentwicklung – Griesbacher widmet in seinem mehrbändigen Werk „Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre“³⁴² immerhin fast 300 Seiten einer detaillierten Auflistung der unterschiedlichen Elemente des „Verfalls“.³⁴³

³⁴¹ 1864–1933.

³⁴² Peter Griesbacher, Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, Bd. 1: Choral und Kirchenlied (Regensburg 1912), Bd. 2: Renaissance und Verfall (Regensburg 1913), Bd. 3: Reaktion und Reform (Regensburg 1916).

Die Gliederung des zweiten Bandes:

I. B. Niedergang – Barock: Zopfige Melodieformen – Mischstil – Venetianischer Stil Parlando, Mischparlando, Vollparlando, Parlandissimo.

II. Verfall

A. Der melodische Verfall: Der monodische Stil. Einleitung – Polyphone Übergangsformen – Koloratur – Einfluss auf dem [!] Text – Tremolo – Ochetus – Non plus ultra von Parlandissimo

B. Der harmonische Verfall: Übergangsformen – Tiefstand – Urbild

C. Architektonischer Verfall:

1. Die metrische Verflachung: Mensurale Verflachung – Leichtfertiges Genre. Banalitäten

2. Stilistische Auswüchse: Wiederholungen – Ausschaltung des liturgischen Wortlautes – Arie und Chor – Dreiteilige Form mit Rezitativ – Die Oper in der Kirche

D. Liturgischer Verfall: Kürzungsversuche – Polytextie – Willkürliche Textbildung – Zweistrophensystem – Ausschaltung der liturgischen Sprache – Die deutsche Messe – Der Leierkasten – Das deutsche Requiem – Die deutsche Vesper – Der Grund aller Degeneration

E. Äusserer Verfall:

Dennoch verlieren die Cäcilienvereine im beginnenden 20. Jahrhundert an Bedeutung. Das „Motu proprio“ bringt entscheidende neue Impulse für die Kirchenmusik. Eine neue Bezugszeit wird nun wichtig, die als Ideal angesehen wird: die Frühzeit des Christentums. Die aus den liturgiehistorischen Forschungen des 19. Jahrhunderts gewonnenen Erkenntnisse über die frühen Versammlungen der Christen führten zu einem Wunschbild des Gottesdienstes, in dem alle Gläubigen aktiv teilnehmen, und das Idealbild der Kirchengemeinde als einträchtige Gemeinschaft sollte auch in der Messfeier – und deren Musik – zum Tragen kommen. Die Idee, alle Kirchenbesucher zumindest bis zu einem gewissen Grad aktiv in das liturgische Geschehen und damit auch die Kirchenmusik einzubinden, wird nun in mehreren Zentren in Form der „Liturgischen Bewegungen“ zu verwirklichen versucht. Insbesondere waren einige Klöster im deutschsprachigen Raum, in Deutschland u. a. die Benediktinerklöster Beuron und Maria Laach, in Österreich das Augustiner Chorherrenstift Klosterneuburg federführend. Eine wichtige Möglichkeit zur Beteiligung aller Gottesdienstteilnehmer war die Einbeziehung in die Kirchenmusik. Besonderer Wert wurde dabei auf den Gregorianischen Choral gelegt. Singen erfreute sich in dieser Zeit gerade auch in der Jugend großer Beliebtheit, was sicherlich auch in der Kirche die Gesangesfreude förderte.

Obwohl das „Motu proprio“ in gewisser Weise die Tür zu den weiteren Entwicklungen geöffnet hatte, war der Weg, den sie nehmen würden, noch keineswegs vorgezeichnet. Zwei unterschiedliche Strömungen treten hervor: die eine, die – streng an den Regeln der Liturgie das Volk zu dieser emporführen wollte – ausgehende von den Benediktinerabteien Maria-Laach, Beuron und Seckau. Sie förderten den Choralgesang insbesondere im Choralamt, der Missa recitata und der Choral-Vesper, setzte deutsche Übersetzungen ein, aber immer unter Beachtung der liturgischen Vorschriften. Die andere „volksliturgische“ Richtung, die in erster Linie

I. Melodientausch

II. Instrumentale Missbräuche: Der Tusch

III. Unfug ohne Grenzen: Missbräuche aller Art – Kirchenkonzert – Brasilianische Stimmungsbilder – Brummstimmen – Stülunkraut – Spontaner [!] Kürzung / die halben Ämter – Momentbilder.

von Pius Parsch in Klosterneuburg ausging, war eher pastoral orientiert, und versuchte, „die Liturgie zum Volk herunterzuholen“.³⁴⁴ Die „Bet-Sing-Messe“ und das „Deutsche Hochamt“ waren die neuen Formen dieser liturgischen Feier. Auch hier hatte der deutsche Choralgesang eine wichtige Stellung – er sollte als höchste Kirchenmusik auch für das ganze Kirchenvolk tauglich gemacht werden. Gleichzeitig kam es auf Grund neu eingeführter Feste aber auch dem geradezu übereifrigen Bestreben der Förderung des gregorianischen Stils zu zahlreichen „neogregorianischen“ Kompositionen, die parallel zu der bereits sehr aktiv betriebenen Quellenforschung und Veröffentlichung des originalen Chorals entstanden.

Die Übertragung der gregorianischen Gesänge ins Deutsche stellt immer eine Herausforderung dar. Die Frage der Übersetzung, die Anpassung des melodischen Verlaufes an den neuen Text und schließlich die generelle Frage, ob es eine möglichst wörtliche Übertragung oder eine eher liedmäßige (und eventuell sehr freie) und damit leichter singbare sein soll, müssen entschieden werden. Dazu kommt, dass für alle Zeiten und Feste des Jahres die liturgisch korrekten Texte verwendet werden sollten, was eine enorme Anzahl von neuen Kompositionen, die ohne viel Proben, je nach Ausrichtung der liturgisch Bewegten mit mehr oder weniger direkter Beteiligung des Kirchenvolkes bzw. eines Chores gesungen werden sollten. Über die Schwierigkeiten bei der Schaffung eines an der Gregorianik orientierten (in diesem Fall möglichst „unverändert“ übertragen und primär für einen Chor bestimmten deutschsprachigen Repertoires) schreibt Felix Messerschmid:

Es wird also notwendig sein, freie, nichtmetrische Übertragungen der Ordinariumsstücke mit wortnaher Melodie und ein nach den gleichen Grundsätzen übersetztes und melodiertes Proprium für alle wichtigen Feste und Festzeiten des Jahres zu schaffen; dieses Proprium ist dann nicht mehr der Gemeinde, sondern einem Chor zu überweisen. Solche Aufgaben sind heute wichtiger als alle mehrstimmigen

³⁴⁴ Vgl. Philipp Harnoncourt, *Katholische Kirchenmusik vom Cäcilianismus bis zur Gegenwart*, in: Gerhard Schuhmacher (Hg.): *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974*, Kassel, Basel, Tours, London 1974, S. 95f.

Kirchenmusikkompositionen. Daß sich so schwer schaffende Musiker finden lassen, die sich daran wagen, ist kein gutes Zeichen für ihre Liturgieverbundenheit. Es ist freilich keine leichte Aufgabe. Der Künstler, der solches unternimmt, muß in der Schule der Liturgie die Zurückhaltung gelernt haben, welche die Musik der Kirche auszeichnet und die Voraussetzung für die mystische Innerlichkeit bildet, die im Gregorianischen Choral Ton geworden und die eine rein christliche Qualität ist. Er muß eine große Ehrfurcht und eine große Liebe zum Geheimnis der Liturgie und der Kirche haben – die musikantische Art, die Messen, Vespers usw. gleich in ganzen Sammlungen schaffen kann, ist davon weit entfernt. Ein solcher Künstler muß ein inneres Wissen um die Geheimnisse melodischen Bauens, um eine verborgene heilige Ordnung und Symbolik der Töne und Tonräume haben, die unsere Zeit fast bis auf den letzten Rest verloren hat und die sie daher, wo Bruchstücke davon als Lehre überliefert sind, fast durchweg mißversteht, bestenfalls allegoristisch zu deuten vermag. Musiker, die dieses Wissen im Anfang wieder besitzen, gibt es heute in Deutschland wohl, wenn auch nur wenige. Aber zu der geforderten Entsagung sind nur wenige willens, oder es fehlt, was schließlich auf das Gleiche herauskommt, jene fromme Gläubigkeit und jene Liebe zur Kirche und zur Gemeinde, aus denen ein solches Werk allein gelingen kann.³⁴⁵

Bei stärkerer Einbindung der ganzen Kirchengemeinde werden die hier beschriebenen Schwierigkeiten, die sich in der ganzen Zeit der liturgischen Neuorientierung zeigen, nicht kleiner.

Eine zentrale Rolle spielte nun auch die Einführung der Volkssprache. Neukompositionen von Liedmessen, die sich bestmöglich an die liturgischen Vorschriften halten und gleichzeitig doch volksnah sein sollten, waren ein Weg. Neben einstimmigen Volksgesangsmessen mit Orgel stehen verschiedene Formen, die den Gemeindegesang mit solistischem oder chorischem Singen abwechseln lassen. In

³⁴⁵ Felix Messerschmid, *Liturgie und Gemeinde*, Würzburg 1939, S. 85.

den 30er Jahren war bereits eine Form der „Gemeinschaftsmesse“ entwickelt, die die ganze Kirchengemeinde beteiligen konnte – Übersetzungen der liturgischen Texte waren dafür notwendig. Intensiv wurde in den folgenden Jahrzehnten versucht, den Choralgesang im Volk zu etablieren. Daneben wurde der Gesang in der Landessprache intensiv gepflegt und die Idee eines einheitlichen Liedgutes und damit Gesangbuches für den deutschen Sprachraum wurde weiter verfolgt.

Die Bestrebungen des Cäcilianismus waren im beginnenden 20. Jahrhundert in gewisser Weise von Erfolg gekrönt: Die offizielle Kirche in Rom nahm sich der Problematik an und veröffentlichte allgemein gültige Dokumente, die zumindest teilweise jenes Vakuum zu füllen vermochten, das durch das Fehlen konkreter und allgemeingültiger Vorschriften entstanden war. Gleichzeitig mit dieser Festlegung auf das Ideengut des 19. Jahrhunderts öffneten sich ganz neue Wege für Liturgie und Kirchenmusik. Was einerseits als Erfolg des Cäcilianismus betrachtet werden kann, kann gleichzeitig als Ende jener geradezu radikal für eine Reform kämpfenden Vereine und auch als Ende des strengen „Palestrinastils“ angesehen werden:

Jede Kunstrichtung hat ihre Geschichte. Und die lautet: Kampf – Blüte – Ende. Und mag der Stil – noch so vollendet – ganz im Schönen, Erhabenen aufgehen: er hat sein Ende. Und gerade die grössten Perioden finden oft ihr j ä h e s Ende. So ists mit dem Original-Palestrinastil gewesen. Und so geht es auch heute – wir mögen es bedauern oder nicht – mit dem Palestrinismus der Neuzeit. Er neigt seinem Ende zu. „Tempora mutantur nos et mutamur in illis.“ „Die Zeiten ändern sich. Und wir ändern uns in ihnen.“ Der Mensch ändert sich und – le stile: c'est l'homme – der Stil wie der Mensch. Wer es macht? Der Zeitgeschmack. Woher es kommt? In der Mode von Paris. In der Kunst von irgendwoher – von einem Atelier, in dem der Künstler dem Drange der Psyche sich hingibt, ohne eine Ahnung davon zu haben, dass sein Werk bahnbrechen soll. – –

Niemals aber vom Katheder aus, auf dem die Theorie thront und in dem angebeteten Ideal weiter philosophiert, bis ihr die neue Strömung an den Mund geht...

Der alte Stil war nach einem Menschenalter, nach einer Reihe von Dekaden durch die unbändige Schar derer, die sich wie immer beim Auftauchen einer neuen Richtung haufenweise zur Komposition herandrängten, zuletzt wie eine Zitrone bis auf den letzten Tropfen nach erfrischem Nass ausgepresst worden. Alles Saftes bar sass er endlich auf dem Trocknen. [...] Und nun steckt der Palestrinismus, von Autoritäten noch bis vor etlichen Jahren in seiner Position gehalten, in der Sackgasse, aus der es keine Befreiung mehr gibt ausser Rückkehr zum Ausgangspunkt mit einer Wendung ins moderne Lager.³⁴⁶

Die Ideen des 19. Jahrhunderts wurden nicht vergessen, aber sie wurden auf neuen Wegen neu belebt. Wie im vorangegangenen Jahrhundert, in dem sich unter den Komponisten eine eigene Gruppe nur auf kirchliche Werke spezialisiert hatte, und damit eine teilweise Trennung von der allgemeinen musikalischen Entwicklung stattgefunden hatte, entstammt auch im beginnenden 20. Jahrhundert der größere Teil der Kirchenmusik der Feder auf eben diese Musik spezialisierter Komponisten unterschiedlichen Könnens. Die Tendenz, den Satz durch mehr Chromatik wieder farbiger zu machen, und damit zumindest auf harmonischem Gebiet wieder Anschluss an die zeitgenössische Musik zu suchen, gewinnt nun weiter an Bedeutung. Das „Motu proprio“, durch das die „moderne Kirchenmusik“ zumindest nicht mehr verboten wurde, hat neuen Entwicklungen Raum gegeben.

Gerade bei jenen Komponisten, die in enger Zusammenarbeit mit den Erneuerern der Liturgie standen, ist dabei deutlich die Suche nach neuen Wegen zu erkennen – viele Kompositionen sind für eine oft relativ kurze Entwicklungsphase entstanden und haben damit später an praktischer Bedeutung verloren.

Im österreichischen Zentrum der „Liturgischen Bewegung“, in Klosterneuburg, wurde 1910 die Kirchenmusikabteilung der Musikakademie eingerichtet. In enger Zusammenarbeit stand der wichtigste Vertreter der „Liturgischen Bewegung“, Pius Parsch mit Vinzenz Goller³⁴⁷, dem wohl wichtigsten österreichischen Komponisten

³⁴⁶ Griesbacher, *Reaktion und Reform* (Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, Bd. 3), S. 333.

³⁴⁷ 1873–1953.

für Orgelmessen im beginnenden 20. Jahrhundert. Im Werk Gollers ist der volksliturgische Gedanke deutlich erkennbar: im „deutschen Choral“, in mehrstimmigen deutschen Proprien, aber auch in Messkompositionen, in denen er Teile oder alles dem Volk überträgt (der „Missa cum populo activo“), sowie in Messen für Schola, Volksgesang, Chor und Orgel.

Von Klosterneuburg ausgehend traten einige Komponisten auf, die sich stilistisch an den „Neudeutschen“, insbesondere Wagner, Liszt aber auch an Bruckner orientierten, und die statt traditioneller Orchestermessen immer mehr zur Begleitung durch die Orgel oder auch Bläser übergingen. In enger Verbindung stehen diese Komponisten – Josef Venantius von Wöb³⁴⁸, Vinzenz Goller, Max Springer³⁴⁹ und später Josef Lechthaler³⁵⁰ – auch mit der Einrichtung der neuen kirchenmusikalischen Ausbildungsstätte in Klosterneuburg. Von hier ging ein Impuls aus, der sich in einer regen Kompositionstätigkeit widerspiegelt. Hier kam es zu einer Synthese des symphonischen Stils mit Elementen aus der Gregorianik verbunden mit einem Interesse an einer lebendigen Liturgie.

In seinem Vortrag „Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ zur 100-Jahrfeier der „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien 1912 betonte der politisch sehr engagierte Vinzenz Goller, dass es nicht nur den Palestrina („der Deutschen“), sondern vielmehr auch österreichische Kirchenmusik zu entdecken und zu beleben gäbe, was dann auch mit der Herausgabe der Werke österreichischer Komponisten geschah:

Ich bin weit entfernt davon, ein prinzipieller Gegner der instrumentalen Kirchenmusik zu sein, bin aber der festen Überzeugung, daß eine durchgreifende Besserung erst eintreten wird, sobald unsere Kirchenchöre wieder anfangen, die Vokalmusik zu pflegen. Denn wenn auch die vergessenen großen österr. Tonheroen des 16. und 17. Jahrhunderts wieder ihre Auferstehung feiern können, und ihr Genius wird gewiß segnend über unsere Kirchenchöre walten, und wenn wir dann entdecken, daß Österreich auch einen großen Palestrina mit

³⁴⁸ 1863–1943.

³⁴⁹ 1877–1954.

³⁵⁰ 1891–1948.

zahlreichem Gefolge besitzt, (Gallus, Stadlmayr, Moser, Amon, Fux, Caldara) so wird das Selbstbewußtsein eine wesentliche Erstarkung erfahren und mehr Selbstbewußtsein tut Österreich wirklich not.³⁵¹

Das „Motu proprio“ hatte die Einrichtung höherer Bildungsstätten für Kirchenmusik direkt gefordert. In Deutschland bestanden bereits die Kirchenmusikschule in Regensburg (seit 1874) sowie das „Gregoriushaus“ in Aachen (seit 1882). In Wien gab es nun mit der Errichtung der „Abteilung für Kirchenmusik“ eine solche.

Die Zeit nach dem „Motu proprio“ wurde als Zeit des Aufbruchs empfunden. Ernst Tittel, der selbst von dem Feuer der Begeisterung entflammt scheint, schreibt 1961 über diese Generation:

Im Verlauf dieser in Betracht kommenden Zeit handelt es sich stets um das beiderseitige Verhältnis der tragenden Elemente: der liturgisch-cäcilianischen und der konservativ-symphonischen Richtung, um das wechselseitige Durchdringen, Fluktuieren und um die Akzentverschiebung zwischen beiden. Das wesentliche Merkmal der österreichischen Kirchenmusik erscheint in der Durchsetzung des symphonischen Kirchenstiles mit liturgisch-gregorianischen Elementen, eine Entwicklung, die freilich eine ganze Generation dauerte, um dann zu ihrem Höhepunkt, zu Josef Lechthaler, zu führen.³⁵²

Von der neu gegründeten „Abteilung für Kirchenmusik“ schwärmt er:

Es handelt sich auch nicht bloß um eine „akademische Berufsschule“, sondern diese Anstalt wuchs über den technisch-schulischen Betrieb zu einer stilbildenden und stilformenden „Schola“ im musikgeschichtlichen Sinn hinaus, zu einem Kraftquell, der ständig neue Impulse und Anregungen auszustrahlen vermochte, zu einem Zentrum, das die

³⁵¹ Vinzenz Goller, zit. nach Hermann Kronsteiner, Vinzenz Goller. Leben und Werk (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes (ACV) für die Länder der deutschen Sprache), Linz, Wien, Passau 1976, S. 157.

³⁵² Tittel, Österreichische Kirchenmusik, S. 320, wörtlich gleich in Ernst Tittel, Die Abteilung für Kirchenmusik. Werden/Wachsen/Wirken, in: Singende Kirche, 7. Jg. (1960), S. 134.

Kirchenmusik eines ganzen Landes umzuwandeln und darüber noch über die Grenzen hinaus andere fernerliegende Kirchenmusikkulturen zu beeinflussen imstande war. Die Bedeutung dieser Anstalt läßt sich nur mit jener der päpstlichen Musikhochschule in Rom messen, der „Scuola Pontificia Superiore di Musica sacra“, die Pius X. im Jahre 1910 gründete, die aber erst am 3. Jänner 1911 eröffnet wurde. Wenn man überlegt, welche Rolle die Musica sacra in der Erneuerung der Musik des 20. Jahrhunderts spielte, wie sie die Rückbesinnung auf den kirchentonalen Oktoechos inaugurierte, wie sie das allgemeine Interesse auf die Freizügigkeit der gregorianischen Melodik hinlenkte, Elemente, welche die neue Zeit bitter benötigte, um sich aus der festgefahrenen Maniertheit der Fin-de-siècle-Harmonik zu lösen und in neue polyphone Gebiete vorzustößen, wenn man die eminente Bedeutung der Kirchenmusik im stilistischen Aufbruch unserer Zeit betrachtet, muten die Worte Robert Lachs durch die Errichtung der Abteilung für Kirchenmusik sei „den Bedürfnissen liturgischer und streng-konservativer Musik Rechnung getragen worden“, wie ein unbeabsichtigter Scherz an.³⁵³

Die zweite wichtige Persönlichkeit neben Vinzenz Goller beim Aufbau der Kirchenmusikabteilung war der bereits erwähnte, in Prag ausgebildete und dort an der Benediktinerabtei Emaus als Organist tätig gewesene Max Springer, der stilistisch der spätromantischen, symphonischen Richtung entstammte. Unter den unterrichteten Fächern (u. a. Musikästhetik, Musikgeschichte, elementarer Kontrapunkt, Liturgik, Klavier, Gesang, Kirchenlied) findet man auch noch entsprechend der alten Tradition Violine.³⁵⁴

In der Ausbildung sollte Wert auf „Kirchlichkeit“ der Musik gelegt werden, gleichzeitig jedoch sollte sie stilistisch offen sein, wie Lechthaler es 1920 beschreibt:

Das Programm der Anstalt beruht kurz auf folgenden Gedankengängen:
Keine Stilperiode als solche ist kirchlich oder unkirchlich zu nennen.

³⁵³ Ebenda, S. 320 bzw. S. 134.

³⁵⁴ Vgl. Ebenda, S. 324f.

Darum muß sich auch die Kirchenmusikpflege auf alle Stilperioden erstrecken und aus jeder Zeit das Beste und Bedeutsamste auswählen. Bei der Komposition kirchlicher Werke ist außer den Gesetzen der allgemeinen musikalischen Ästhetik noch der Umstand in Betracht zu ziehen, daß die Kirchenmusik einen Bestandteil der katholischen Liturgie bildet und sich deshalb schon vom Standpunkt des Gesamtkunstwerkes und der künstlerischen Einheit aus der Idee und Ausdrucksweise nach dem liturgischen Hauptgedanken einordnen muß. Dies war am vollkommensten und reinsten in der Stilperiode des Chorals erreicht. Außerdem kommen noch Momente mehr praktisch-pädagogischer Natur in Betracht. Der Gesang des Kirchenchors soll nicht das Verhältnis des einzelnen (des Komponisten) zu Gott widerspiegeln, sondern die religiösen Gefühle der ganzen andächtigen Beterschar mit sich reißen. Die Kirchenmusik muß sich deshalb allzu ausgesprochener Subjektivität enthalten. Aber auch abgesehen von diesem religiösen Moment muß die Kirchenmusik auch vom rein kulturellen Standpunkte aus im besten Sinne des Wortes volkstümlich sein.³⁵⁵

Freilich wurde der neu gegründeten Abteilung für Kirchenmusik zuerst auch Misstrauen entgegengebracht – immer noch zitterte man in Wien um die traditionelle Kirchenmusik, wie Vinzenz Goller in seiner Selbstbiographie berichtet:

Mit der Ernennung zum Professor der Musikakademie in Wien und Betrauung mit der Leitung der neuen Abteilung für Kirchenmusik, glaubte ich den höchsten Berg erstiegen zu haben. Ich entdeckte aber bald, daß dahinter noch höhere und schwierigere Berge lagen, zu denen der Weg über gefährliche Schluchten und spaltenreiche Gletscher führte. Schon der Abschied von dem lieb gewonnenen Donaustädtchen Deggendorf und die Übersiedlung in die Millionenstadt Wien kam mir schwerer an, als ich dachte. Dort war ich gleichsam der „Generalmusikdirektor“, und hier mußte ich mir erst eine Position

³⁵⁵ Lechthaler in der „Denkschrift zu den Meisteraufführungen Wiener Musik“ 1920, zit. nach Tittel, Österreichische Kirchenmusik, S. 323.

schaffen, was mir „Zugerasten“ nicht leicht gemacht wurde. Die kirchenmusikalischen Kreise Wiens standen größtenteils der Neugründung mißtrauisch, wenn nicht gar feindselig gegenüber, zumal im § 1 der Statuten dieser Abteilung auf das „Motu proprio“ P. Pius X. verwiesen war. Sie sahen darin eine Störung des traditionellen Kirchenmusik-Betriebes und fürchteten für ihre „Wiener-Klassiker“. Es war deswegen gut, daß meine Abteilung durch das große Entgegenkommen des Stiftes Klosterneuburg und seines Propstes Dr. Friedrich Piffl, in den Räumen des Altstiftes im engsten Zusammenhang mit dem Sängerknaben-Institut und den Klerikern des Stiftes untergebracht war und die Besorgung der Kirchenmusik in der Stiftskirche ihr übertragen wurde.³⁵⁶

1924 übersiedelte die Abteilung in die Seilerstätte in Wien, das Studium wurde auf fünf Jahre erweitert, eine dreijährige Grundausbildung und eine zweijährige Zeit der Spezialisierung. Mit der Gründung der Abteilung waren bei weitem nicht alle Divergenzen aus dem Weg geschaffen. Auch der erste Weltkrieg ging nicht spurlos an der Anstalt vorüber. Ebenso war die weitere Entwicklung der Abteilung, die nun auch eine Verbindung mit der schulmusikalischen Ausbildung suchte entsprechend den politischen Veränderungen wechselvoll und von Schwierigkeiten geprägt. Dennoch gingen von hier wichtige Impulse für die österreichische Kirchenmusik aus – und ein besonders wichtiges Thema war nun die Orgelbegleitete Messe. Und diese Orgelmessen basierten im Unterschied zu denen des Cäcilianismus stärker auf der Klanglichkeit der Orchestermesse, ohne dass die Orgel deshalb ein Orchesterimitat gewesen wäre. Zwischenformen, Orchestermessen mit „Gummibesetzung“, in denen die Orgel je nach Bedarf fehlende Orchesterinstrumente oder das ganze Orchester ersetzen konnte, stehen in enger Verwandtschaft zu dieser Form der Orgelmesse. Die „Schola Austriaca“, die sich 1913 formiert hatte, war zu einer Plattform aus 30 Mitgliedern geworden, mit der Aufgabe, in

³⁵⁶ Vinzenz Goller in seiner Selbstbiographie, zit. nach Kronsteiner, Vinzenz Goller. Leben und Werk, S. 131.

einem ehrlichen Kampf gegen sterilen Konservatismus und dumpfer Reaktion, aber auch gegen schrankenlose, subjektiv-chaotische Revolution gelegen. Ihre Devise glich immer der Wegmarkierung der goldenen Mitte. Beharren auf dem überkommenen Erbgut, Erforschung der österreichisch-traditionellen Kirchenmusik stammeshafter Prägung auf der einen, unbedingter Kampf gegen den traditionellen Schlendrian der satten Vorkriegszeit und gegen einen blutleeren Cäcilianismus aus zweiter Hand auf der anderen Seite.³⁵⁷

Es sollte eine „Schule“ im historischen Sinn sein.³⁵⁸ Das historische Interesse des Cäcilianismus lebte hier weiter, allerdings mit einem breiteren Forschungsgebiet, das insbesondere österreichische Komponisten verschiedenster Stilepochen zum Thema hatte. Historisierend polyphone Musik, Gregorianischer Choral wie auch die moderne „chromatische“ Harmonik konnten sich hier vereinen und den Stil der „goldenen Mitte“ bilden. Die Musik musste dem Wesen der Liturgie entsprechen, was nun freilich anders aufgefasst wurde als im Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts. Auch hier gab es Kampfgeist, und die Gemeinschaft wirkte bestärkend, denn

Eine Lehranstalt allein kann [...] den Kampf gegen Tagesmeinungen nicht aufnehmen, dazu bedarf sie eines moralischen Rückhaltes, einer breiten Plattform, auf der sich gleichgesinnte Männer finden: das war die Schola Austriaca.³⁵⁹

Neben der Zeitschrift „Musica Divina“ wurde auch eine Reihe österreichischer Kirchenmusik aus verschiedenen Epochen für den praktischen Gebrauch, die „Meisterwerke kirchlicher Tonkunst in Österreich“ herausgegeben. Die Vereinigung wurde später in „Vereinigung katholischer Kirchenmusikakademiker“ umgeändert und schließlich 1938 als staatsgefährlich aufgelöst.

Hier hatte man nun die Möglichkeit gefunden, eine eigene österreichische Kirchenmusik zu schaffen, in der man die unterschiedlichen Stile nach eigenem Ermessen, und nicht von außen diktiert, verwerten konnte. In einer Zeit, in der der

³⁵⁷ Tittel, Die Abteilung für Kirchenmusik. Werden/Wachsen/Wirken, S. 137.

³⁵⁸ Vgl. Tittel, Österreichische Kirchenmusik, S. 323.

³⁵⁹ Vgl. Ebenda.

deutsche Cäcilienverein bereits stark geschwächt nicht mehr an seine ursprüngliche Bedeutung anknüpfen konnte, entfaltete sich in dieser Bewegung neuer kirchenmusikalischer Elan.

Mit dem Beginn des ersten Weltkrieges änderten sich auch die finanziellen Grundlagen der Kirchenmusik. Ein Kirchenorchester war unter den gegebenen Umständen kaum noch möglich. Als Alternativen boten sich nun wieder die Choralpflege, orgelbegleitete messen oder der A-cappella-Gesang an.

In der Zeit nach dem ersten Weltkrieg kam es im Sinne des „Neoklassizismus“ in Deutschland genauso wie in Österreich zu einem Zurückdrängen des dichten harmonischen Satzes zugunsten größerer Transparenz und damit einem Aufblühen des A-cappella-Satzes bisweilen in Kombination mit einer gewissen Liedhaftigkeit. Nun wurde die „Spätromantik“ zur Seite gedrängt, stattdessen war bei den meisten Komponisten der 20er und 30er Jahre eine nicht emotionale, objektive Grundhaltung oft in Verbindung mit einer bewussten asketischen Reduktion angestrebt.³⁶⁰ Die Gregorianik hatte ihren festen Platz in der Kirchenmusik – sie konnte auch in die Kompositionen dieser Zeit einen Eingang finden. Statt der alten Italiener waren es aber nun die alten Niederländer, die durch ihre „konstruierte“ Musik als emotionslos und objektiv empfunden wurden, eine Einschätzung, die auch in den folgenden Jahrzehnten noch Einfluss auf die musikalische und kompositorische Praxis ausübte.

Obwohl der Weg in gewisser Weise wieder zu der „alten Vokalpolyphonie“ zurückführte, war auch hier keine reine Stilimitation gefragt. Tittel beschreibt die beiden Stile, bzw. die stilistische Entwicklung der österreichischen Komponisten der ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts folgendermaßen:

Die eine, wesentlich von Bruckner herkommend und beeinflusst, setzte die *Linie der Spätromantik* fort, anerkannte den Primat des harmonischen Klanges, legte Wert auf bewußte Betonung der Klangfreudigkeit, ja

³⁶⁰ Vgl. Elmar Seidel, Die mehrstimmige Kirchenmusik, in: Karl Gustav Fellerer (Hg.), Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Bd. II, Kassel, Basel, Tours und London 1976, S. 308–317, hier: S. 311.

mitunter auch Klangsinnlichkeit, verfeinerte, zerpfückte die harmonische Filigranarbeit und erstrebte den möglichst subtilen Eindruck des klanglichen Geschehens. Im Gegensatz dazu kristallisierte sich in den zwanziger Jahren eine zweite Gruppe heraus, die den Errungenschaften der nachwagnerianischen Zeit aus dem Wege zu gehen bestrebt war, die versuchte, mehr denn je ideologische Problematik in die Musik hineinzutragen, die äußere Form mehr nach philosophisch-meditativen Leitlinien zu bauen und die deshalb an die *Palestrina- und Vorpalestrinazeit anknüpfte*, die sich in strengen Formen bis zu bewußt aszetischen Selbstverleugnung gab und die im allgemeinen horizontal-linear orientiert war. Beiden Richtungen war eine grundsätzliche Änderung der musikalischen Aussage gemeinsam: die Wiedereinsetzung der liturgischen Funktion der Kirchenmusik, die Hinwendung zum Altar und die Wiedereinfügung der *Musica sacra* in den heiligen Rahmen des Gottesdienstes als *Aula Dei* zum *templum sanctum Dei*.³⁶¹

Eine neue Hinwendung zum Vokalen in der Messkomposition beeinflusste auch die neu entstandenen Orgelmessen, deren Hauptkomponisten ihre jeweils eigenen Wege suchten. Die im „spätromantischen“ Stil vom orchestralen Denken abgeleitete Orgelstimme entwickelte sich in der „Schola Austriaca“ zu einer ursprünglich für Orgel gedachten Messform weiter, die Entwicklung hin zum „Objektivismus“ führte jedoch in der Zwischenkriegszeit von der „objektiven“ Orgelbegleitung weiter zu einem gänzlichen Weglassen der Begleitung – zu dem „modernen“ unbegleiteten A-cappella-Stil, denn

Der Orgelklang vermählt sich jedoch nur unvollkommen mit der menschlichen Singstimme, er ist zwar bedeutend neutraler als der spezifische Orchesterklang, allein er verundeutlicht das Gefüge der Vokalstimmen und macht das Dessin stumpf: deshalb führt die Entwicklung von der Orgelmesse zwar zum renaissancistischen A-

³⁶¹ Tittel, *Österreichische Kirchenmusik*, Wien 1961, S. 329f.

cappella-Klang, den man in der Zwischenkriegszeit wieder neu entdeckte und bevorzugte [...].³⁶²

Freilich waren mit der Gründung der Schola Austriaca nicht alle Streitigkeiten über Kirchenmusik aus dem Weg geschaffen, und gerade die „Apostolische Konstitution“ Pius XI. von 1928 griff wieder die traditionelle österreichische Kirchenmusik an. Und auch die (volks)liturgische Bewegung mit ihren neuen Ideen der Kirchenmusik war innerhalb der Kirche nicht unumstritten.

³⁶² Ebenda, S. 331.

3.5 Veränderungen im Repertoire

Am Beginn der untersuchten Zeit und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stehen Messkompositionen der großen Meister des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts selbst wie auch deren Epigonen im Vordergrund. Die Reformversuche und die oben beschriebenen Ursachen veränderten auch das Repertoire vieler Kirchenchöre – Orgelmessen nahmen an Bedeutung zu.

Einen guten Überblick über diese Entwicklung des kirchenmusikalischen Repertoires an einer österreichischen Kirche, die vom Cäcilianismus Schritt für Schritt eingenommen wurden, findet man in der 1900 im Kirchenmusikalischen Jahrbuch erschienenen „Geschichte des Domchores in Graz“, verfasst von dem in dieser Arbeit bereits mehrmals zitierten damaligen Domorganisten Anton Seydler, dessen Vater ebenfalls in der Kirchenmusik des Doms tätig gewesen war. Selbst von den Ideen der Cäcilianer überzeugt, bringt er in dem Text auch mehrere Repertoirelisten, die die Entwicklung der Kirchenmusik, die zuerst den Wiener Klassikern dominiert ist und dann immer mehr Komponisten aus dem Cäcilianismus aufweist. Die Veränderung ist hier relativ schonend verlaufen. Und wenn auch eine Domkirche immer andere Möglichkeiten als eine kleine Landkirche bietet, so sind parallele Entwicklungen doch auch in anderen Pfarren zu finden, wo der Cäcilianismus Anhänger fand.

Die Inventarliste von 1832 enthält demnach:³⁶³

Messen:		Requiem:	
Josef Haydn	9	W. A. Mozart	1
Michel Haydn	16	M. Haydn	1
W. A. Mozart	9	Gänsbacher	1
Leopold Mozart	2	Ferdinand Schubert	1
Josef Eybler	9	Preindl	1
Beethoven, c-dur	1	Stadler	1
Cherubini, c-dur, f-dur	2	Hüttenbrenner	1
C. M. Weber, g-dur	1		

³⁶³ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 42f.

Neukomm	1
Hummel, b-dur, es-dur	2
Reissiger, es-dur	1
Hahn, es-dur	1
Mehul, as-dur	1
Vogler, Pastorale	1
Diabelli, Pastorale	1
Gänsbacher	1
Schnabel	2
Seyfried	4

In der Zeit von 1823 bis 1844 sind noch folgende Messen hinzugekommen:

Drobisch – d-dur, f-dur	2
Eybler – e-, g-, b-, d-moll	4
Hummel – d	1
Schubert – c,b	2
Lindpaintner – es	1
Weber – es	1
Hahn – c	1
Elsner – e	1

nebst Messen von Kempfer und L. Karl Seydler.

Eine wesentliche Veränderung des Repertoires zeigt dann eine Zusammenstellung der aufgeführten Messen von 1868 bis 1884³⁶⁴:

			Anzahl der Aufführungen
Brosig.....	mit	7 Messen	121 mal,
Hahn.....	”	5 ”	52 ”
Schnabel...	”	4 ”	41 ”
Kempfer...	”	5 ”	40 ”

³⁶⁴ Ebenda, S. 54.

Drobisch....	”	4	”	38	”
Reissiger.....	”	4	”	30	”
Ludwig Karl Seydler... ”	”	5	”	29	”
Führer.....	”	4	”	27	”
Horak.....	”	3	”	26	”
Hummel.....	”	3	”	23	”
Mozart....	”	5	”	17	”
Krawutschke.....	”	2	”	15	”
Lindpaintner.....	”	2	”	14	”
Greith.....	”	3	”	11	”
Beethoven.....	”	1 Messe		9	”
Schöpf.....	”	2 Messen		9	”
Schweitzer.....	”	1 Messe		9	”
Haydn Joseph.....	”	7 Messen		8	”
Kalliwoda.....	”	1 Messe		8	”
Habert.....	”	3 Messen		8	”
Zangl.....	”	1 Messe		5	”
Schwenke.....	”	1	”	4	”
Neukomm.....	”	1	”	3	”
Veit.....	”	1	”	3	”

Obwohl Instrumentalmessen immer noch gesungen wurden, vorzugsweise von Brosig, Hahn, Schnabel, Reissiger und mehrmals Beethovens c-Messe [...], dazu kamen als Novitäten Mozart f-dur und d-moll, Stehle „Exultate Deo“, Greith h-moll-Messe und Witt „Missa exultet.“ wurden nun vermehrt Messen mit Orgelbegleitung

eingeführt,³⁶⁵ so fast alle Messen von Witt, Stehles Preismesse, dessen „Missa Jesu rex admirabilis“, Gottfried Preyers schöne Preismesse und einige Messen von Gruber. Von Requiem nennen wir das herrliche asdur Requiem für Chor und Posaunen von Mitterer, die Instrumental-Requiem von Brosig und Gruber und das Vokal-Requiem mit Orgel von Bischoff. Langsam aber sicher drangen doch allmählich in der Fastenzeit und im Advente die herrlichsten Blüten des a-capella-Stiles durch und es folgten der Reihe nach Palestrina: „Missa brevis“ bereits am 2./6. 1884, „Missa assumpta est,“ [sic] „Missa ecce ego Johannes“, Orlando di Lasso „Missa quinti Toni“ und „qual donna“.³⁶⁶

Dass die A-cappella-Messen von Palestrina und Lasso hier weiterhin als „Fastenmessen“ gehandhabt wurden, sei nur am Rande bemerkt.

In den folgenden Jahren wurden zumindest zwei Orgelmessen, nämlich die „Passauer Dommesse“, sechsstimmig, mit Orgelbegleitung von Griesbacher und die „Missa in honorem St. Thomae“, mit Orgelbegleitung von Mitterer angeschafft. Die aufgeführten Messen zwischen 1894–1899 sind damit folgende (die originalen Orgelmessen werden von ihm zu den A-cappella-Messen gerechnet):³⁶⁷

Instrumentalmessen.		a capella-Messen.	
Brosig	15 mal,	Haller mit fast allen seinen Messen	
Greith	12 „	beherrscht überwiegend das Repertoire;	
Stehle	12 „	dann kommen:	
Witt	11 „	Palestrina	14 mal,
Filke	10 „	Giovanni da Croce	12 „
Mitterer	6 „	Griesbacher	5 „
Gruber	7 „	Bernabei	4 „
Schweitzer	4 „	Ett	2 „
		Mitterer	2 „

³⁶⁵ Die hier von Seydler als Messen mit Orgelbegleitung aufgezählten Kompositionen sind teilweise auch als Orchestermessen verbreitet.

³⁶⁶ Seydler, Geschichte des Domchores in Graz, S. 59.

³⁶⁷ Ebenda, S. 63f.

Habert	3	„	Orlando di Lasso	1	„
König	3	„			
Beethoven	1	„			
Krawutschke	2	„			
Mozart	1	„			
Hahn	1	„			

Obwohl im Grazer Dom der Cäcilianismus auf Widerstand stieß und sich nur schrittweise durchsetzte, ist hier ganz deutlich eine Veränderung des Repertoires in dessen Sinne festzustellen.

Über das Repertoire der Kirchenchöre im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gibt eine von Josef Gurtner 1936 veröffentlichte umfangreiche Statistik, die, auf Basis einer Befragung mit umfangreichen Fragebögen, den Zustand der Kirchenmusik in allen Kirchen und Kapellen Österreichs, in denen regelmäßig Gottesdienst abgehalten wurde, Aufschluss.³⁶⁸ Die Untersuchung versucht u. a., das genaue Repertoire festzustellen. Dabei wird dargestellt, welche Messen und welche Komponisten in wieviel Kirchen/Kapellen – Gurtner verwendet den allgemeinen Begriff „Gotteshäuser“ – aufgeführt wurden.³⁶⁹ 3218 Gotteshäuser sind es insgesamt, davon – aufgeteilt in Diözesen – 264 in Salzburg, 332 in Gurk, 380 in Seckau, 148 in Wien/Stadt, 539 in Wien/übriges Gebiet, 450 in Linz, 417 in St. Pölten, 237 im Burgenland, 308 in Innsbruck und 143 in Feldkirch.

Zuerst als Überblick über das allgemeine Repertoire eine aus der Statistik herausgearbeitete Liste der in den meisten Kirchen aufgeführten Komponisten lateinischer Messen mit der Anzahl der Gotteshäuser, in denen sie aufgeführt wurden³⁷⁰:

³⁶⁸ Josef Gurtner (Bearbeiter), Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen (hrsg. von der Österr. Leo-Gesellschaft), Baden 1936.

³⁶⁹ Ebenda, S. 35.

³⁷⁰ Nach ebenda, S. 36ff. Aufgelistet sind alle Komponisten (sowohl bei der Liste der lateinischen wie auch bei der der Komponisten der deutschsprachigen Messen), die zumindest in 20 Kirchen aufgeführt wurde.

1.	Gruber, Josef	1280
2.	Reimann, Ignaz	1087
3.	Güttler, Josef	1063
4.	Schöpf, Franz	1018
5.	Kempter, Karl	837
6.	Filke, Max	670
7.	Zangl, Josef Gregor	663
8.	Griesbacher, Peter	556
9.	Goller, Vincenz	540
10.	Faist, Dr. Anton	527
11.	Führer, Robert	519
12.	Zangl, August	496
13.	Mitterer, Ignaz	451
14.	Obersteiner, Johann	363
15.	Geppert, Liberatus	350
16.	Mozart, Wolfgang Amadeus	341
17.	Haller, Michael	260
18.	Reisinger, Franz	247
19.	Schubert, Franz	244
20.	Höllwarth, Johann	235
21.	Haydn, Josef	220
22.	Horak, Wenzel Emanuel	198
23.	Huber, Heinrich	186
24.	Peinl, Josef Vinzenz	184
25.	Lipp, Alban	175
26.	Kirms, Karl Ferdinand	171
27.	Reimann, Franz	163
28.	Stehle, Joh. G. Ed.	151
29.	Rheinberger, Josef	133
30.	Brosig, Moritz	112
31.	Pembaur, Karl	110
32.	Schweitzer, Johann	108

33.	Singenberger, Johann Bapt.	101
34.	Nußbaumer, Karl	99
35.	Krenn, Franz	97
36.	Ziegelmeier, M.	94
37.	Joos, Oswald	93
38.	Kristinus, Karl Raimund	92
39.	Witt, Franz Xaver	91
40.	Engl, P. Bernhardin	86
41.	Leitner, Karl August	84
42.	Weirich, August	79
43.	Nagiller, Matthäus	73
43.	Řihovsky, Adalbert	73
43.	Schmid, Franz Xaver	73
46.	Bibl, Rudolf	70
46.	Deschermeier, Josef	70
48.	Dietrich, J. H.	66
49.	Pichler, Georg	63
50.	Diabelli, Anton	61
51.	Kircher, Johann	59
52.	Molitor, Johann Bapt.	58
52.	Pembaur, Josef	58
54.	Bruckner, Anton	55
54.	Santner, Karl	55
56.	Kaim, Adolf	52
56.	Mittmann, Paul	52
58.	Koch, Karl	50
59.	Koch, Markus	49
60.	Brunner, Eduard	48
61.	Palestrina, Giovanni Pierluigi	47
62.	Seyler, Karl	46
63.	Ett, Kaspar	45
64.	Schiedermayer, J. B.	44

65.	Kagerer, Christoph Lorenz	43
66.	Preyer, Gottfried von	42
67.	Beethoven, Ludwig van	41
67.	Habert, Johann Ev.	41
67.	Hohnerlein, Max	41
70.	Meurerer, Johann Georg	40
71.	Bernrieder, Georg	39
72.	Blasel, Heinrich	38
73.	Renner, Josef jun.	37
74.	Roider, Bernardin	36
75.	Rehatschek	34
76.	Becher, Josef	33
77.	Unterwurzacher, Albert	32
78.	Bühler, Franz	31
78.	Ebner, Ludwig	31
78.	Kromolicki, Dr. Josef	31
78.	Marxer, Paul Theodor	31
82.	Löhle, August	30
82.	Neuhofer, Franz	30
82.	Scholz, Dr. Karl	30
82.	Wöß, Josef V. von	30
86.	Schottenhammel, Johann B.	29
87.	Lechthaler, Dr. Josef	28
88.	Hug, Emil	27
89.	Hasler, Johann Leo	26
89.	Kreutzer, Konradin	26
89.	Welcker, Max	26
92.	Skraup, Johann Nep.	25
93.	Bauer, Josef	23
93.	Moll, Franz	23
93.	Sindinger, Karl	23
96.	Bieger, Franz	22

96.	Polzer, Julius	22
96.	Springer, Max	22
99.	Arnfelder, Franz	21
99.	Bauer, Michael	21
99.	Liszt, Franz	21
99.	Müller, Dr. Otto	21
99.	Schnabel, Karl	21
99.	Sechter, Simon	21
99.	Stiessel, W. J.	21
99.	Taubitz, Josef	21
107.	Bauer, Alois	20
107.	Böhm, Josef [Stiftsorganist Heiligenkreuz]	20
107.	Est, L. B.	20
107.	Müller, Franz Xaver	20

Auf der Suche nach den verbreitetsten (lateinischen) Orgelmessen steht man vor dem Problem, welche Messen in diese Kategorie einzureihen sind, insbesondere, da hier nicht alle Werktitel vollständig angegeben sind. Als Kriterium in der folgenden Auflistung diene, von welchen Messen keine andere Aufführungsart erwähnt ist, bzw. welche nicht (auch) mit Instrumenten oder a cappella aufgeführt wurden:³⁷¹

1.	Goller, Vincenz	op. 7, Missa in hon. St. Vincentii Ferrerii	69
2.	Ziegelmeier, M.	op. 29, Missa in C Sub umbra illius	67
3.	Gruber, Josef	op. 76, St. Aloysiusmesse	60
4.	Gruber, Josef	op. 65, St. Leopoldsmesse	50
5.	Peinl, Josef Vinzenz	op. 7, Messe Nr. 1 in C-Dur	49
6.	Rheinberger, Gabriel Josef	op. 126b, Messe in A-Dur	47

³⁷¹ Namen der Komponisten und Werktitel wurden unverändert von Gurtner übernommen, lediglich in den Tonartenbezeichnungen die Groß- bzw. Kleinschreibung an den übrigen Text angepaßt.

Angeführt sind alle Messen, die zumindest in 10 Gotteshäusern aufgeführt wurden.

7.	Gruber, Josef	op. 81, Missa in hon. S. Ludovici	44
8.	Gruber, Josef	op. 78, Missa in hon. Ss. Custodum in F-Dur	42
9.	Gruber, Josef	op. 186, 2. Cäcilienmesse	39
10.	Güttler, Josef	op. 87, Messe Nr. 1 in F	38
10.	Koch, Karl	op. 2, Missa in hon. B. M. V.	38
12.	Griesbacher, Peter	op. 140, Missa Dominicalis in hon. B. M. V.	36
12.	Kircher, Johann	op. 26, St. Martinusmesse in B	36
14.	Goller, Vincenz	op. 53, Missa brevis secunda in hon. St. Gerardi Majella	35
14.	Nußbaumer, Karl	op. 23, Messe für höhere kirchliche Feste	35
16.	Mitterer, Ignaz	op. 113, Missa Dominicalis VII in hon. S. Cassiani Martyris	34
17.	Engl, P. Bernhardin	op. 3, Messe in F und C	33
17.	Joos, Oswald	op. 41, Missa in hon. St. Josephi	33
19.	Unterwurzacher, Albert	op. 1, Missa in Es zu ehren der Gottesmutter in Stuhlfelden	32
20.	Güttler, Josef	op. 89, Messe Nr. 2 in C	30
20.	Haller, Michael	op. 62a,b,c, Missa in hon. S. Antonii de Padua	30
22.	Witt, Franz Xaver	op. 11c, Missa in hon. S. Luciae	28
23.	Güttler, Josef	op. 93, Messe in G-Dur	27
23.	Peinl, Josef Vinzenz	op. 11, Messe in G	27
23.	Rheinberger, Gabriel Josef	op. 159, Messe in f-Moll und As-Dur	27
26.	Güttler, Josef	op. 97, Messe in F	23
26.	Zangl, August	op. 154, Messe in D	23
28.	Brunner, Eduard	op. 176, Messe in F-Dur, „O Christ hier merk!“	22
28.	Griesbacher, Peter	op. 132, Missa in hon. St. Wenzelslai	22
30.	Reimann, Franz	Missa de Sabbato sancto in Es	21
30.	Stiessel, W. J.	op. 31, Missa in hon. S. Josephi	21
32.	Goller, Vincenz	op. 4 Missa in hon. Sanctorum omnium	19
32.	Griesbacher, Peter	op. 90b, Missa in hon. St. Gregorii	19
32.	Griesbacher, Peter	op. 133, Missa in hon. St. Benedicti	19
32.	Rheinberger, Josef	op. 155, Missa Ss. Reginae Rosarii in Es-Dur	19

36.	Gruber, Josef	op. 57, Missa in Sabbato Sancto	18
36.	Mitterer, Ignaz	op. 71, Missa Dominicalis sexta	18
38.	Witt, Franz Xaver	op. 8a,b, Missa in hon. S. Francisci Xaverii	17
38.	Wöß, Josef V. von	Nr. 3, Messe zu Ehren d. hl. Cäcilie	17
40.	Gruber, Josef	op. 187, 3. Cäcilienmesse	16
41.	Gruber, Josef	op. 83b, Missa in hon. S. Thomae de Aquino	15
41.	Hartmann P., von der Lan-Hochbrun	Missa Choralis in F	15
41.	Liszt, Franz	Missa Choralis in F	15
41.	Springer, Max	op. 22, Missa Lauda Sion	15
41.	Zangl, Josef Gregor	op. 77, Missa in C in hon. St. Dominici	15
46.	Gruber, Josef	op. 23, Josefsmesse	14
46.	Rampis, Pankratius	Missa „Cunibert“	14
48.	Griesbacher, Peter	op. 150a, Missa „Janua coeli“	13
48.	Gruber, Josef	op. 166, Messe zu Ehren des göttlichen Kinderfreundes	13
48.	Rheinberger, Josef	op. 172b, Messe in As	13
48.	Roider, Bernardin	Nr. 1 Messe in C-Dur	13
52.	Gruber, Josef	op. 117, Missa in hon. S. Familiae	12
52.	Mitterer, Ignaz	op. 47, Missa Dominicalis tertia	12
52.	Preyer, Gottfried	op. 89, Messe in Es	12
55.	Haller, Michael	op. 8a,b, Missa Quarta	11
55.	Haydn, Michael	Missa in d-Moll in tempore Adventus et Quadragesimae	11
55.	Linner, Josef	op. 44, Missa i. h. St. Caeciliae in a-Moll	11
55.	Witt, Franz Xaver	op. 12a, Missa	11
56.	Baur, Sebastian	op. 2, St. Barbara-Messe in F	10
56.	Ebner, Ludwig	op. 41, Missa de Spiritu sancto	10
56.	Preyer, Gottfried	op. 86, Messe in C	10
56.	Witt, Franz Xaver	op. 9a, Missa „Exultet“	10

Sieht man die Statistik der „reinen“ Orgelmessen an, fällt auf, dass selbst die Spitzenreiter keine extreme Verbreitung gefunden haben. Die wahren „Sieger“ sind

bei jenen Messen zu finden, die auch in einer Instrumental- oder unbegleiteten Fassung aufgeführt wurden³⁷²:

		a. c.	Instr.	Org.
1.	Goller, Vincenz	op. 25/ op. 25b, Missa in hon. B.M.V. de Loreto	64	211
2.	Griesbacher, Peter	op. 141, Missa „Stella maris“	96	195
3.	Filke, Max	op. 80, Missa in hon. St. Caroli Borromaei in G	193	183
4.	Zangl, Josef Gregor	op. 59, St. Ludwigsmesse in B	162	177
5.	Mitterer, Ignaz	op. 10, Missa in hon. S. Tomae Aquinatis	1	174
6.	Güttler, Josef	op. 71, Vierte Sonntagsmesse (Kaisermesse) in Es	187	158
7.	Griesbacher, Peter	op. 86/op. 86b,c, Missa Mater admirabilis	53	145
8.	Goller, Vincenz	op. 34, Missa S. Aloisii Gonzagae	8	133
9.	Mitterer, Ignaz	op. 67, Missa dominicalis quinta in hon. S. Josephi	3	118
10.	Schöpf, Franz	op. 11, Sonntagsmesse Nr. 2 in B	96	117
11.	Güttler, Josef	op. 25, Erste Sonntagsmesse in C	127	113
12.	Schöpf, Franz	op. 10, Sonntagsmesse Nr. 1 in F	96	107
13.	Schöpf, Franz	op. 16, Sonntagsmesse Nr. 6 in G (Pastorale)	132	101
14.	Goller, Vincenz	op. 8, Missa in hon. S. Stephani Protomartyris	3	91
15.	Schöpf, Franz	op. 14, Sonntagsmesse Nr. 5 in Es	70	91
16.	Höllwarth, Johann	Nr. 3, Missa De Beata in B-Dur	17	88
17.	Stehle, Joh. G. Ed.	Preismesse „Salve Regina“	39	83
18.	Huber, Heinrich	op. 25, Missa Salve Regina pacis in g-Moll	59	78
19.	Haller, Michael	op. 7a Missa Tertia/ op. 7b Missa Tertia (B)	5	77

³⁷² Aufgelistet sind jene, deren Orgelfassung in mehr als 50 Gotteshäusern aufgeführt wurden.

20.	Höllwarth, Johann	Nr. 1, Namen Jesu-Messe in C-Dur	12	77
21.	Kempter, Karl	op. 9, Messe in D (Schwalbenmesse)	193	76
22.	Zangl, Josef Gregor	op. 51, St. Antoniusmesse in C	85	75
23.	Reimann, Ignaz	Choralmesse Nr. 2 für Gründonnerstag	58	74
24.	Gruber, Josef	op. 213, Herz-Jesu-Messe in D	93	73
25.	Reimann, Ignaz	op. 150, Kurze Festmesse in Es	112	73
26.	Schöpf, Franz	op. 12, Sonntagsmesse Nr. 3 in C	64	72
27.	Reimann, Ignaz	op. 110, Pastoralmesse in C	271	70
28.	Faist, Dr. Anton	op. 5, Zweite Messe in D-Dur	66	65
29.	Goller, Vincenz	op. 66, Missa in hon. S. Clementis M. Hofbauer Apostoli Vindobonensis	7	58
30.	Höllwarth, Johann	Nr. 2, St. Michaelsmesse in C-Dur	9	58
31.	Haller, Michael	op. 13b,c,d Missa Sexta	14	56
32.	Gruber, Josef	op. 79, Missa in hon. St. Caeciliae in a-Moll	94	55
33.	Güttler, Josef	op. 73, Fünfte Sonntagsmesse in G	70	54
34.	Schöpf, Franz	op. 13, Sonntagsmesse Nr. 4 in D	53	54
35.	Schweitzer, Johann	op. 26, Missa in hon. SS. Infantis Jesu	3	51
36.	Zangl, August	op. 130, St. Hermannsmesse	47	51

Wenig überraschend sind die beiden Spitzenreiter bei den Komponisten der deutschen „Singmessen“³⁷³: Franz Schubert und Michael Haydn.

Leider gibt die Statistik nicht Aufschluss darüber, wie die Begleitung der Messen erfolgte – zumindest teilweise handelt es sich jedoch wohl um Volksgesang.

1. Schubert, Franz 2092
2. Haydn, Michael 2013

³⁷³ Ebenda, S. 244ff.

3.	Cäcilia, Schwester Maria	410
4.	Faist, Dr. Anton	321
5.	Weigl, P. Nivard	293
6.	Habert, Johann Ev.	229
7.	Duck, August	224
8.	Gruber, Josef	182
9.	Goller-Parsch	134
10.	Schmid, Otto	112
11.	Welcker, Max	73
12.	Güttler, Josef	62
13.	Goller, Vinzenz	59
14.	Boos, Josef	51
15.	Schwammel, Josef M.	36
16.	Klier, Hans	34
17.	Kosi, Anton	32
18.	Obersteiner, Johann	29
19.	Lechthaler, Dr. Josef	25
19.	Mandl, Johann	25
21.	Haas, Josef	24
21.	Kammer, Karl	24

Auch die Reihung der beliebtesten Messen bringt wieder dieselben, ganz eindeutigen Spitzenreiter:

1.	Schubert, Franz	Wohin soll ich mich wenden	2092
2.	Haydn, Michael	Hier liegt vor Deiner Majestät	2013
3.	Weigl, P. Nivard	Hier wirft vor Dir im Staub sich hin	291
4.	Habert, Johann Ev.	Vater, Deine Kinder treten	229
5.	Duck, August	Jesus rief zu sich die Kleinen	224
6.	Faist, Dr. Anton	op. 32, Kommet Christen	213
7.	Cäcilia, Schwester Maria	Nr. 1, Deutsche Singmesse für das Volk: „Erbarme dich unser, allmächtiger Gott“	176

7.	Cäcilia, Schwester Maria	Nr. 5, Marien-Volks-Singmesse „Allmächtiger ewiger Gott“	176
9.	Cäcilia, Schwester Maria	Nr. 4, „O Herz, der Gottheit Thron“	158
10.	Goller-Parsch	Klosterneuburger Betsingmesse	134
11.	Schmid, Otto	op. 3, „Sieh’, Vater, huldvoll nieder“	112
12.	Gruber, Josef	op. 256, Hier wirft vor Dir im Staub sich hin	72
13.	Faist, Dr. Anton	op. 46, Singet dem Herrn ein Heiligtum	63
14.	Gruber, Josef	op. 309, Herr, wir kommen schuldbeladen	61
15.	Güttler, Josef	op. 53, Dir, bester Vater, nahen wir	55
16.	Boos, Josef	Barmherziger, erhöre unser Flehen	51
16.	Faist, Dr. Anton	op. 55, Herr, wir kommen schuldbeladen	51
18.	Welcker, Max	op. 30c, O Vater voll Erbarmen	39
19.	Goller, Vincenz	Wir treten hin vor Dich, o Gott	38
20.	Cäcilia, Schwester Maria	Nr. 2, „O Jesu Herz, erbarme dich“	37
21.	Schwammel, Josef M.	op. 38, Aus der Tiefe rufen wir	36
22.	Klier, Hans	Deutsche Singmesse	33
23.	Kosi, Anton	Heilige Messe für Marienfeiertage	29
24.	Gruber, Josef	op. 353, Deutsche Herz-Jesu-Messe: „O Herz, der Gottheit Thron“	27
25.	Lechthaler, Dr. Josef	op. 33, Eine Wiener Singmesse für das deutsche Volk	25
26.	Haas, Josef	op. 80, Speyerer Domfestmesse: „Zum Altare laßt uns treten“	24
26.	Hammer, Karl	op. 9, Deutsche Messe	24
27.	Mandl, Johann	op. 44, Vernimm, o Herr, mein Flehen	23
28.	Obersteiner, Johann	„O Tag des Herrn“ (hrsg. von Josef Meßner)	22
29.	Mitterer, Ignaz	op. 82, Nr. 2, Wir werfen uns darnieder	18
30.	Goller, Vincenz	Ich will Dich lieben	17
30.	Griesbacher, Peter	op. 143, Herr, Allmächtiger	17
31.	Krenn, Kapl. Franz	op. 5, Liebfrauenmesse: „Maria, liebste Mutter“	16
31.	Scholz, Dr. Karl	op. 10, Gott, auf Dein Wort erscheinen	16

	wir	
33.	Haydn, Michael	In Demut knien wir nieder 15
33.	Hofer, P. Norbert	op. 35, Heilandsmesse 15
35.	Brunner, Eduard	op. 168, Aus der Tiefe rufen wir 14
36.	Gruber, Josef	op. 354a, Deutsche Marienmesse: „Allmächtiger ewiger Gott“ 11
36.	Schweitzer, Johann	op. 8, Nr. 1, Jesu Mittler, voll Erbarmen 11
36.	Welcker, Max	op. 100, Herr, zu Dir starker Gott 11
39.	Cäcilia, Schwester Maria	Nr. 3, „Sieh, großer Gott“ 10
39.	Pensch, Robert	Wir treten zu Deinen Stufen 10

Die Durchsetzungskraft mancher Komponisten des Cäcilianismus – auch in Österreich – lässt sich anhand dieser Listen nicht verleugnen. Betrachtet man die Statistik der Komponisten lateinischer Messen, findet man bedeutende Komponisten des deutschen Cäcilienvereins wie Josef Gregor Zangl (663 Kirchen), Ignaz Mitterer (451 Kirchen) deutlich vor Mozart (341 Kirchen), Michael Haller (260 Kirchen) immerhin noch vor Franz Schubert (244 Kirchen) und Joseph Haydn (220 Kirchen). In Wien allerdings liegen Mozart und Haydn wesentlich besser im Rennen. Ebenso haben die Messen der „aktuellen“ Komponisten der „Schola austriaca“ schnell Verbreitung gefunden, hier die Statistik von Wien–Stadt, wo in 132 der 148 Gotteshäuser lateinische Messen aufgeführt wurden:³⁷⁴

1.	Mozart, Wolfgang Amadeus	85
2.	Kempter, Karl	78
3.	Filke, Max	77
4.	Haydn, Josef	73
5.	Gruber, Josef	71
6.	Schubert, Franz	68
7.	Goller, Vincenz	61
8.	Griesbacher, Peter	50
9.	Horak, Wenzel Emanuel	39

³⁷⁴ Ebenda, S. 35ff. Aufgelistet sind jene Komponisten lateinischer Messen, die in mindestens 10 Gotteshäusern aufgeführt wurden.

10.	Faist, Dr. Anton	38
11.	Rheinberger, Josef	32
12.	Kirms, Karl Ferdinand	27
13.	Brosig, Moritz	24
14.	Bibl, Rudolf	23
14.	Huber, Heinrich	23
16.	Preyer, Gottfried von	22
17.	Beethoven, L. v.	19
18.	Führer, Robert	18
18.	Krenn, Franz	18
20.	Schöpf, Franz	17
21.	Kreutzer, Konradin	16
21.	Kristinus, Karl Raimund	16
23.	Geppert, Liberatus	15
23.	Wöß, Josef V. von	15
23.	Zangl, Josef Gregor	15
26.	Diabelli, Anton	14
26.	Lechthaler, Dr. Josef	14
26.	Reimann, Ignaz	14
29.	Dietrich, J. H.	13
29.	Mittmann, Paul	13
29.	Palestrina, Giovanni Pierluigi	13
29.	Stehle, Joh. G. Ed.	13
32.	Nešvera, Josef	12
32.	Ziegelmeier, M.	12
34.	Haydn, Michael	11
34.	Mitterer, Ignaz	11
34.	Pembauer, Karl	11
34.	Springer, Max	11
34.	Weirich, August	11
39.	Güttler, Josef	10

Im Vergleich dazu die Diözese Seckau. Wenn man hier auch berücksichtigen muss, dass der ländliche Raum mit eingeschlossen ist, fällt doch ein entscheidender Unterschied in der Auswahl der Komponisten auf:³⁷⁵

1.	Faist, Dr. Anton	221
2.	Gruber, Josef	216
3.	Schöpf, Franz	181
4.	Güttler, Josef	180
5.	Reimann, Ignaz	148
6.	Kemptoner, Karl	121
7.	Zangl, August	116
8.	Zangl, Josef Gregor	89
9.	Griesbacher, Peter	86
10.	Filke, Max	74
11.	Goller, Vincenz	70
12.	Obersteiner, Johann	57
13.	Haller, Michael	56
14.	Mozart, Wolfgang Amadeus	52
14.	Peinl, Josef Vinzenz	52
16.	Führer, Robert	50
17.	Mitterer, Ignaz	39
18.	Lipp, Alban	37
18.	Stehle, Joh. G. Ed.	37
20.	Haydn, Josef	35
21.	Rahatschek	34
22.	Reisinger, Franz	33
23.	Geppert, Liberatus	32
24.	Schubert, Franz	31
25.	Brunner, Eduard	30

³⁷⁵ Ebenda. Angeführt sind wieder jene Komponisten, die in mindestens 10 Gotteshäusern aufgeführt wurden. Insgesamt sind es in der Diözese Seckau 380 Gotteshäuser, 336 davon führten lateinische Messen auf.

25.	Joos, Oswald	30
27.	Brosig, Moriz	24
27.	Meurerer, Johann Georg	24
29.	Leitner, Karl August	23
29.	Rheinberger, Josef	23
29.	Singenberger, Johann Baptist	23
32.	Kirms, Karl Ferdinand	22
32.	Schweitzer, Johann	22
34.	Pichler, Georg	20
34.	Ziegelmeier, M.	20
36.	Huber, Heinrich	19
36.	Witt, Franz X.	19
38.	Arnfelser, Franz	18
39.	Stiessel, W. J.	16
40.	Deschermeier, Josef	15
40.	Schmid, Franz Xaver	15
42.	Kristinus, Karl Raimund	14
42.	Molitor, Johann Baptist	14
44.	Pembaur, Karl	13
44.	Reimann, Franz	13
46.	Koch, Markus	11

Auch eine Reihung, sowie eine prozentuelle Darstellung, die im unmittelbaren Vergleich darstellt, in wievielen der Kirchen, in denen lateinische Messen aufgeführt werden, welcher Komponist gespielt wird, macht den Unterschied (insbesondere in Bezug auf die Wiener Klassiker) deutlich:

Komponist	Rang		Prozent	
	Wien	Seckau	Wien	Seckau
Faist, Anton	10	1	28,79	65,77
Filke, Max	3	10	58,33	22,03
Goller, Vincenz	7		46,21	20,83
Griesbacher, Peter	8	9	37,88	25,60
Gruber, Josef	5	2	53,79	64,29
Güttler, Josef		4	7,58	53,57
Haydn, Josef	4		55,30	10,42
Horak, Wenzel Emanuel	9		29,55	1,79
Kemptoner Karl	2	6	59,01	36,01
Mozart, Wolfgang Amadeus	1		64,39	15,48
Reimann, Ignaz		5	10,61	44,05
Schöpf, Franz		3	12,87	53,87
Schubert, Franz	6		51,51	9,27
Zangl, August		7		34,52
Zangl, Josef Gregor		8	11,36	26,48

In diesem Vergleich wird auch die stärkere Verbreitung der regional bedeutenden Persönlichkeiten deutlich.

3.6 Alternativen zu Orgelmessen

3.6.1 Andere Begleitinstrumente

Für jene Orgelmessen, in denen die Orgel rein unterstützende Funktion hat, gab es mehrere Alternativen.

Die meist als Ideal angesehene Möglichkeit ist der Verzicht auf jegliche Begleitung. Ist doch eine Unterstützung notwendig oder erwünscht, bieten sich zum einen die – Posaunen an, die durch Colla-parte-Spiel dem Gesang Stütze und Kraft geben können.

Die Tradition, Posaunen zur Unterstützung des Gesanges einzusetzen, scheint weit verbreitet gewesen zu sein. Nicht nur im Salzburg und Wien des 18. Jahrhunderts, Franz Xaver Witt schreibt noch 1865 in Bezug auf den bayrischen Raum, und bringt damit eine interessante Erklärung für die Ergänzung der Orgelstimme durch Posaunen:

Man mag darüber streiten, ob es angemessen sei, bei theophorischen Prozessionen Märsche, Fanfaren von Blechinstrumenten ausführen zu lassen. Ich für meine Person gestehe gerne, daß es mir sehr gefällt, wenn im Freien, selbst bei Leichenbegängnissen mehrere Posaunen in langgehaltenen ernsten Akkorden, ja selbst in der Kirche z. B. beim Dies irae den Gesang unterstützen, zumal bei uns Orgeln mit Trompeten-Registern u. ä. überaus selten sind, den Orgeln also Glanz und Majestät vielfach mangelt.³⁷⁶

Da die Posaunen die Gesangstimmen mitspielten, gibt es wenig detaillierte Zeugnisse darüber. Wie oft die Posaunen auch in „Orgelmessen“ Gesangstimmen mitgespielt haben, lässt sich in Ermangelung von entsprechenden Dokumenten ebenfalls nicht belegen. Besonders in Requiem-Kompositionen waren sie jedenfalls auch im 19.

³⁷⁶ Witt, Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern, S. 14.

Jahrhundert oft anstatt (oder vielleicht auch mit) der stützenden Orgelstimme zu finden.

Wenn der in Altbrünn wirkenden P. Pavel Křížkovskýs, nachdem er sich von den Ideen Witts begeistern ließ, das gesamte Orchester mit Ausnahme der Posaunen und des Kontrabasses entließ³⁷⁷, hatte er damit immer noch eine adäquate Begleitungsmöglichkeit.

Diese Form der Begleitung durch Posaunen, war eine reale Alternative zur Orgel, besonders bei Requiem-Kompositionen. So liest man über die Aufführung eines Requiems von M. Haller:

Donnerstag früh wurde im Dome ein feierliches Requiem gehalten und dabei das in den Beilagen zu Witt's Blättern erschienene Requiem vierstimmig mit 4 Posaunen von M. Haller aufgeführt. Es ist eine ernste, würdevolle, dem Ritus und Geiste der Todtenmesse ganz entsprechende Composition, der die römische Choralmelodie zu Grunde liegt, dabei nicht schwer, die ohnehin nicht obligate Begleitung der 4 Posaunen kann entweder im Nothfalle ganz wegbleiben, oder dem Organisten als Wink für eine diskrete Begleitung der Orgel dienen.³⁷⁸

Dass die Posaunen dabei auch – ebenso wie die Orgel – Gesangstimmen ersetzen konnten, zeigt eine Anmerkung von Gabler, der als Negativbeispiel in einer Fußnote erzählt:

Es ist irgendwo eine auf einer Bergeshöhe gelegene Dorfkirche, in welcher regelmäßig, obgleich der Sängerchor nur durch ein einziges Discantsängerlein vertreten war, drei Posaunisten so kräftig zubliesen, dass ein zwei Stunden entfernter witziger Nachbar behauptete, er höre bei gutem Winde die Posaunen. Wird nun wohl nicht mehr so sein.³⁷⁹

³⁷⁷ Vgl. Jirí Sehnal, Das kirchenmusikalische Repertoire in Mähren vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Cyrillismus, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Bd. 7), Sinzig 2001, S. 120.

³⁷⁸ I. A., Eine Grazer-Fahrt S. 41.

³⁷⁹ Gabler, Die Tonkunst der Kirche, S. 170.

Eine andere Alternative – und diese erlangt besonders im ausgehenden 19. Jahrhundert große Bedeutung – ist das Harmonium. Viele Messen lassen schon im Titel erkennen, dass sie wahlweise mit Orgel oder Harmonium zu begleiten sind. Hierbei handelt es sich eher um stützende Stimmen im (vierstimmigen) Satz.

Der oben erwähnte P. Pavel Křížkovskýs wurde 1872 nach Olmütz berufen, wo er seine Reformen fortsetzte und, wie das Musikinventar belegt, sich auf Werke für Vokalstimmen a-cappella oder nur mit Orgelbegleitung verlegte. Allerdings bevorzugte er in der Olmützer Kathedrale das Harmonium. Die große Orgel auf dem Westchor war unspielbar, die Musikleitung bei einer Aufteilung der Musiker auf die beiden Pfeileremporen, wo sich ebenfalls Orgeln befanden, schwierig. So wurde der Chor im Presbyterium postiert und die Begleitung erfolgte mit dem Harmonium oder mit Posaunen.³⁸⁰

Mit der Verbreitung des Harmoniums in der Kirche wurde es – anstelle der Orgel – vielfach zur Unterstützung des Gesanges herangezogen. Auch wenn das Harmonium dabei sicherlich oft als (schlechter) Orgelersatz angesehen wurde, waren dennoch auch seine Qualitäten bekannt (die natürlich einen entsprechend auf dieses Instrument geschulten Spieler verlangten) – nicht umsonst fand dieses Instrument so große Verbreitung. So schreibt František Hruška in der „Notanda“ zu seiner „Missa in hon. Ss. Nominis Jesu“³⁸¹:

Es ist überhaupt wünschenswerth, eine manigfaltige aber immer würdige und charakteristische Registrirung zu wählen, besonders im Benedictus. An einigen Stellen spielen die Hände an beiden Manualen zugleich nebst obligatem Pedal. Wo eine unvollkommene Orgel ist, wäre besser die Begleitung am Harmonium auszuführen.

³⁸⁰ Vgl. Sehnal, Das kirchenmusikalische Repertoire in Mähren, S. 121.

³⁸¹ František Hruška, Missa in hon. Ss. Nominis Jesu pro Canto, Alto (obligato), Tenore, Basso (ad libitum) comitante Organo, op. 14 (Musica Sacra, 19. Jg., 1886).

3.6.2 Die Orgelmesse ohne Gesang

Kirchenmusik diente vielfach nur als „Begleitmusik“ zum Geschehen am Altar. Dies konnte durch Vokalmusik geschehen – in der einfachsten Form von einem singenden, sich selbst auf der Orgel begleitenden Organisten. Es konnte jedoch der Gesang auch ganz wegfallen. Dafür entstanden eigene Orgelkompositionen, die sich in ihrer Form an die Chor- bzw. Orchestermessen anlehnen (also nicht für die Alternatim-Praxis gedacht sind), die die typischen Messsätze und deren Charakter der einzelnen Sätze, bisweilen sogar mit den typisch den Text ausdeutenden Stellen in einfacher Form zusammenfassen. Erwähnung sollen sie hier nur einerseits für einen Vergleich zu den Orgelmessen mit Gesang finden – durch ihre kompakte Anlage sind sie gleichsam eine kurze Zusammenfassung all dessen, was dem Komponisten musikalisch für den Typus Messe wichtig erscheint. Wie orgelbegleitete Messkompositionen oft die Form der Orchestermesse in komprimierter Art widerspiegeln, so sind diese Orgelmessen ohne Gesang ein weiterer Schritt der Reduktion auf die wesentlichen musikalischen Merkmale. Andererseits könnte es durchaus eine Überlegung wert sein, ob nicht bisweilen Organisten auch durch völliges Weglassen der Singstimme in Orgelmessen mit Colla-parte-Begleitung ein ähnliches Ergebnis erzielt haben. Das wäre eine weitere Art der Aufführungspraxis der Orgelmessen, für die es, da es sich gegebenenfalls ähnlich wie die Improvisation um eine wohl eher spontane Entscheidung der einzelnen Organisten handelte, kaum einen Nachweis geben kann.

4 Messtypen – Gestaltungsweisen

Nachdem bisher die Hintergründe, die zur Entstehung von Orgelmessen geführt haben, beschrieben wurden, soll der folgende Abschnitt der Arbeit nun einen Einblick in die Musik selbst geben. Mehr als hundert Jahre musikalischer Entwicklung sind hier zu berücksichtigen, und wenn auch in der Kirchenmusik in diesem Zeitraum nicht unbedingt angestrebt wurde „modern“ zu sein, so suchte man doch Neues zu schaffen, zu verändern, und es kam neben den Einflüssen aus den kirchenmusikalischen Reformbestrebungen natürlich auch zu Veränderungen entsprechend den „außerkirchlichen“ Entwicklungen in der Musik.

Unter unterschiedlichen Gesichtspunkten werden im Folgenden anhand verschiedenster Kompositionen einzelne Aspekte herausgegriffen und beschrieben werden – mit einem gewissen Schwerpunkt auf der Gestaltung der Orgelstimme. Als Ganzes soll sich dadurch ein Bild von den vielfältigen Erscheinungsformen der Orgelmessen ergeben – von ganz einfachen bis zu schwierigeren Werken, von jenen ganz „kleiner“ Komponisten bis zu denen bekannteren.

Dargestellt werden soll dabei auch die Abhängigkeit der Kompositionen von der kirchenmusikalischen Praxis, ebenso gezeigt werden, wie sehr die im ersten Abschnitt der Arbeit beschriebenen Faktoren sich (gerade) in diesen oft sehr kleinen und einfachen Werken widerspiegeln.

Bei der Orgelmusik und damit auch den Orgelmessen ist eine Wechselwirkung zwischen Entwicklungen im Instrumentenbau und den Kompositionen immer gegeben, so soll auch der Zusammenhang mit den Neuerungen im Orgelbau, der ja gerade im 19. Jahrhundert von starken Veränderungen geprägt ist, nicht unerwähnt bleiben.

Der Schwerpunkt wird bei all diesen Untersuchungen nicht auf der Auswahl der „besten“ Messen liegen – wobei die Frage, was gut und was schlecht ist, gerade hier auch vom Bewertungsstandpunkt abhängt – sondern auf jenen, die typisch für bestimmte Entwicklungen sind oder größere Verbreitung gefunden haben. Daher werden auch in erster Linie im Druck erschienene Werke Erwähnung finden.

4.1 Messen für „bescheidene“ Verhältnisse

Verwerflich ist die Sucht, besonders an Festtagen schwierige Stücke mit unzulänglichen Kräften aufführen zu wollen und an kleinen Orten das nachzuahmen, was nur in größeren Pfarreien bei gut besetzten Chören anstandslos ausgeführt werden kann.³⁸²

Wo es möglich war, und nicht ideologische Gründe dem entgegenstanden, wurde auch im 19. Jahrhundert versucht, zumindest an Feiertagen „große“ Messkompositionen (in einer den Möglichkeiten entsprechenden Form) aufzuführen. In diesem Abschnitt soll es aber um jene unzähligen Kompositionen gehen, die sich von vornherein den praktischen Gegebenheiten anpassen, also bewusst einfach angelegt sind. Es geht hier auch um jene Messen von „Kleinstmeistern“, die oft nur regional Bedeutung hatten. Diese einfachsten Formen der „Landmessen“ sind meist in ihrem Umfang beschränkte Kompositionen, die den Text des Ordinariums mehr oder weniger vollständig vertonen. Sie sind primär für nicht professionelle Musiker bestimmt, müssen mit relativ geringem Aufwand aufgeführt und auch von musikalisch nicht oder wenig gebildeten Personen verstanden werden können. Die Besetzung ist oft flexibel gestaltet – im einfachsten Fall wird ein einstimmiger Gesang nur von der Orgel begleitet.

Bereits im 18. Jahrhundert findet man Messen, die in ihrem Titel als Zweck die Aufführung auf dem Land nennen³⁸³, ein frühes Beispiel ist die Messensammlung „Missale tum rurale tum civile exhibens [...]“ von Valentin Rathgeber³⁸⁴ 1733, die, wie es der praktischen Notwendigkeit entsprach, zur Ausführung mit ein oder zwei (und weiteren ad lib.) Singstimmen sowie Orgel- und Violoncellobegleitung obligat und ergänzenden, größtenteils ad libitum hinzugefügten Instrumenten angelegt ist. Die Nachfrage wächst in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten und ist bis

³⁸² Andreas Strempl, *Kurzgefaßte Grundsätze der katholischen Kirchenmusik*, S. 33.

³⁸³ Vgl. Rudolf Flotzinger, *Versuch einer Geschichte der Landmesse*, in: Othmar Wessely (Hg.), *Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposium (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985)*, Linz 1988, S. 59.

³⁸⁴ 1682–1750.

heute gegeben, was zu einer geradezu unzählbaren Menge an einfachen oder etwas komplizierter gestalteten Messen führte.

Auch und gerade hier konnten sich die unterschiedlichen Reformbestrebungen vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert manifestieren, wo bisweilen der rein musikalische „Kunstwert“ sowieso in den Hintergrund rückt. Daneben gibt es viele Messen, die – in angepasster Form – Elemente der allgemeinen musikalischen Entwicklung übernahmen oder sich durch eine liedhafte Gestaltung dem Geschmack des „einfachen“ Kirchenvolkes wie auch der Kirchensänger anpassten. Letzteres sind besonders die deutschen (Lied-)Messen, um die es hier nur in einem kurzen Abschnitt gehen wird.

Den musikalischen Wert einer derartigen Komposition festzustellen ist nicht immer einfach, so setzt beispielsweise Wilhelm Weitzel in seinem „Führer durch die katholische Kirchenmusik“ (1922) für die meisten Messen den Schwierigkeitsgrad der Messen in Relation zu der Qualität:

Der „Führer“ ist geschrieben für mittlere Kirchenchöre in Stadt und Land, berücksichtigt jedoch auch ganz kleine und ganz große Chöre. Daher auch die Auswahl der Kompositionen von sl (= sehr leicht) bis s (= schwer). Gewöhnlich entspricht die Leichtigkeit der Wertlosigkeit. Die aus Notwendigkeit aufgenommenen sl Kompositionen bezeichnen daher sehr oft Gesänge, die schülermäßig einfach, künstlerisch wertlos, aber liturgisch korrekt sind, im Gegensatz zu den ms [mittelschwer] und s Gesängen.³⁸⁵

Allerdings ist bei der Komposition von schlichten „Landmessen“ gerade für bessere Komponisten die Herausforderung wohl oft die Einfachheit. Es sind Werke zu schaffen, die ohne besondere musikalische Vorkenntnisse und Fähigkeiten aufgeführt werden können und dabei doch nicht ganz kunstlos erscheinen. Gewisse Grundanforderungen, etwa ein beschränkter Tonumfang für die Sänger oder die Vermeidung komplizierter harmonischer Strukturen, aber auch das mögliche und

³⁸⁵ Wilhelm Weitzel, Führer durch die katholische Kirchenmusik der Gegenwart (Hirt und Herde. Beiträge zu zeitgemäßer Seelsorge, hrsg. vom Erzbischöflichen Missionsinstitut zu Freiburg i. Br. 10. Heft), Freiburg im Breisgau 1922, S. v.

nicht immer vorhersehbare Fehlen von Mitwirkenden und damit von Gesangs- wie auch Instrumentalstimmen, müssen berücksichtigt werden.

Die Nachfrage – auch die nach liturgisch „korrekter“ Kirchenmusik – forderte die Schaffung neuer Kompositionen, was auch weniger begabte Kirchenmusiker zur Komposition eigener Messen veranlasste, die dann, je nach praktischer Verwendbarkeit und Einflussgebiet des Schreibers, mehr oder weniger weite Verbreitung oder sogar eine Drucklegung fanden. Dass einfach und gleichzeitig qualitativ voll zu komponieren bisweilen schwieriger ist, als kompliziert, war einigen der besseren Komponisten bewusst. Auch Johannes Evangelist Habert³⁸⁶ sah sich mit dem Problem der großen Nachfrage nach ganz leichter Kirchenmusik konfrontiert, und schrieb 1879 als Begründung, warum er in der Beilage seiner Zeitschrift nicht leichtere Werke offeriere:

Wer seit der Zeit, als die Kirchenmusikfrage in Fluss kam, die verschiedensten Blätter las, welche entweder als Fachblätter sich ausschliesslich mit der Kirchenmusik beschäftigten oder als politische Tagesblätter dieser Frage dennoch einen Raum in ihren Spalten gewährten, der wird ein wahrhaft dringendes Rufen nach l e i c h t e r Kirchenmusik aus allen Blättern vernommen haben. Dieses Rufen ist vielfach erhört worden, wie eine sehr grosse Zahl von Compositionen

³⁸⁶ In seinem Schaffen findet man laut eigenem Werkverzeichnis (abgedruckt in Alois Hartl, Johannes Ev. Habert, S. 700ff.) folgende Orgelmessen:

Opus 8: Messe in g-Moll u. Dur „Zu Ehren des heil. Franz v. Assisi“. Erhielt in Belgien 1866 den 3. Preis, für 4 Singstimmen und Orgel (gedr. 1886)

Opus 11: Messe in F-Dur „Zu Ehren des heil. Jos. Calasanza“, für 4 Singstimmen, Orgel ad. lib. (gedr. 1869)

Opus 18: Messe in F-Dur, „Conradi-Messe“, für 4 Singstimmen und obl. Orgel

Opus 20: Messe in d-moll, für 3 Männerstimmen und Orgel (1872)

Opus 39: Messe in Es, Über die Ant. „Veni sponsa Christi“, für 2 Singstimmen und Orgel (gedr. 1883)

Opus 54: Messe in G „Zu Ehren des hl. Ludwig“, für 4 Singstimmen und Orgel

Opus 66: Messe in B-Dur, für 4 Männerstimmen und Orgel (Ursprünglich bloß für 4 Männerstimmen)

Opus 72: Messe in F-Dur, Über den Choral „Veni sponsa Christi“, für 2 Singstimmen und Orgel (1889)

Opus 73: Messe in h-Moll, „Zu Ehren des bitteren Leidens und Sterbens Jesu Christi“, für 4 Singstimmen und obl. Orgel (1889)

Opus 100: Messe in h-Moll, „Zu Ehren der heil. Clara“, für Sopran, Alt, Orgel oder Harmonium (1895).

beweist, die in Folge desselben erschienen sind und noch immer erscheinen. Auch an uns ist öfter das Begehren gerichtet worden, erst kürzlich wieder, wir möchten leichtere Werke in unseren Beilagen bringen. Dieses veranlasst uns, unseren Standpunkt in dieser Frage hier offen darzulegen, und damit unser Verhalten zu rechtfertigen.

Wir verkennen nicht die *B e r e c h t i g u n g* leichter Musik im Allgemeinen und insbesondere der Kirchenmusik, weil wir aus Erfahrung wissen, dass man für den ersten Unterricht leichte Stücke braucht. Auch wissen wir, dass leichte Werke einen grossen inneren Werth haben können und demnach nicht gering geachtet werden dürfen.

Wird aber leichte Kirchenmusik darum so dringend begehrt, weil man sie als Uebergang zu schwereren Stücken braucht? Diese Frage können wir nicht geradezu bejahen, denn wir wissen, es gibt Chöre, welche nie oder nur höchst selten Proben halten. Diese Chöre wollen Musikstücke, die so leicht sind, dass sie mit den schwächsten Kräften ohne Probe aufgeführt werden können. Und darum liegt in der „leichten“ Kirchenmusik eine grosse Gefahr. Gute leichte Werke zu schreiben, ist nur den besten Compositeuren möglich; diese können aber mit dem besten Willen nicht lauter Werke schreiben, die ohne Proben aufzuführen sind. Erstens müssen sie auf bessere, eifrige Chöre Rücksicht nehmen, die etwas schwerere Stücke verlangen, indem sie an den leichten eher ermüden, und zweitens wäre es nicht zu rechtfertigen, wenn sie gute Gedanken desshalb nicht niederschreiben würden, weil sie für Manche zu schwer sind. Gute Compositeure wissen zudem, dass es *e i n g e b i l d e t e* *S c h w i e r i g k e i t e n* gibt, die man nur vorschützt, um besseren Werken aus dem Wege gehen zu können, dass es *w i r k l i c h e* *S c h w i e r i g k e i t e n* gibt, die aber mit etwas gutem Willen und gehörigem Fleiss zu überwinden sind. Die Nachgiebigkeit, die gute Compositeure nicht üben dürfen, wird um so mehr von den schlechten geübt. Und darin liegt die Gefahr, die um so grösser ist, weil diese letzteren von spekulativen Musikalienhändlern unterstützt werden. In diesen drei Faktoren, in den ungebildeten und faulen Chorregenten, in

den schlechten Compositeuren und in den Verlegern, welche letztere zwei auf die schlechten Eigenschaften des ersten Faktors spekulieren, sehen wir das Haupthinderniss, warum trotz aller Anstrengungen von Seite der Cäcilien-Vereine verhältnissmässig noch so wenig zur Hebung der Kirchenmusik geschehen ist, beziehungsweise warum die schlechteste und schlechteste Kirchenmusik nicht nur nicht beseitigt wird, sondern im Gegentheile eher mehr an Boden gewinnt.³⁸⁷

Viel lag bei dem Zustandekommen von Kirchenmusik gerade in kleineren Gemeinden (wie auch heute noch) am persönlichen Engagement und Talent einzelnen Persönlichkeiten und Musiker – was naturgemäß zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen, und unterschiedliche Möglichkeiten eröffnen konnte. Gleichsam der Fixpunkt bei der Aufführung dieser Messen war der Organist, der auch, indem er sich selbst auf der Orgel begleitete, die Messe ganz allein gestalten konnte. Durch Ergänzung von ein oder mehreren Sängerinnen oder Sängern – oft aus der eigenen (Lehrer-)Familie – oder eines ganzen Chores und eines eigenen Organisten bzw. Dirigenten, sowie je nach Verfügbarkeit von Instrumentalisten, konnte die Musik bis hin zu den „großen“ Orchestermessen (in mehr oder weniger reduzierter Form und wohl oft auch Qualität) ausgebaut werden. Viele Chöre (Sänger) probten kaum oder gar nicht, und so wurde auch dort, wo die Ausgangssituation eine bessere war, Kirchenmusik verlangt, die vom Blatt gesungen werden konnte.

Die Erscheinungsformen dieser einfachen Messen sind vielfältig. Bei den folgenden Analysen sollen zuerst kurz die einfachen, homophon angelegten Orgelmessen im vierstimmigen Satz, die zumindest das Vorhandensein eines Chores (oder eines Vokalquartetts) voraussetzen, dann die verschiedenen Formen der einstimmigen Messen besprochen werden, sowie unterschiedliche zwei oder dreistimmige Besetzungsmöglichkeiten für gleiche oder gemischte Stimmen. Schließlich soll sich auch ein kurzer Abschnitt mit Messen für Kinder oder Jugendliche, bzw. die zur Heranbildung von Kirchensängern bestimmt sind, befassen.

³⁸⁷ Johannes Ev. Habert, Leichte Kirchenmusik, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 8. Jg. (1879, S. 11f.

4.1.1 Einfacher vierstimmiger Satz

Die wohl einfachste Form der Orgelmesse und deren Begleitung findet man im vierstimmigen, vorwiegend homophonen Satz, in dem die Orgel im Wesentlichen die vier Gesangstimmen mitspielt. Gewisse Abstufungen und Entwicklungen sowohl im Schwierigkeitsgrad als auch in der harmonischen Ausgestaltung findet man natürlich auch hier. Bei vielen dieser Messen ist die Orgelstimme nicht obligat – allerdings kann man in Anbetracht der Zielgruppe annehmen, dass sie wohl meistens mitspielte.

Grundsätzlich können diese Messen mehr „liedmäßig“ und „volksnah“ sein, oder versuchen, die Ideale der „korrekten“ Kirchenmusik zu verwirklichen. Gerade bei Messen, die für die einfachsten Verhältnisse komponiert sind, sind allerdings auch immer wieder Vertreter des Cäcilianismus Kompromisse eingegangen – haben im Extremfall, sogar Textkürzungen in Kauf genommen. So schreibt Johann Obersteiner³⁸⁸ in der „Anmerkung“ zu seinen „6 lateinischen Messen“³⁸⁹:

Wenn der Gefertigte, der hiemit den Landchören einfache und leicht ausführbare Compositionen bieten wollte, nicht den vollständigen Text komponirte, so geschah dies keineswegs aus Geringschätzung gegen die kirchlichen Vorschriften, sondern deshalb, weil er weiss, dass es vielen Landchören unter den jetzigen Umständen einfach noch nicht möglich ist, bei jedem Amte den vollständigen Text zu singen; es sollen vielmehr vorliegende Compositionen dazu dienen, die musikalisch unkirchlichen Compositionen zu ersetzen.

³⁸⁸ 1824–1896.

³⁸⁹ Johann Obersteiner: 6 lateinische Messen nebst 6 Offertorien für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgelbegleitung, Innsbruck (Johann Gross, 2. Aufl.) o. J.

Worin unterscheiden sich diese Messen aber von den „musikalisch unkirchlichen“? Als erstes Beispiel sei hier die erste Messe aus der genannten Reihe³⁹⁰ kurz betrachtet:

The image shows a musical score for a Gloria. It consists of two systems of music. The first system is for piano and organ, with the piano part in the upper staff and the organ part in the lower staff. The tempo is marked 'Con moto'. The lyrics are: 'Et in terra pax ho-mi-ni-bus bonae volun-ta-tis. Laudamus te. Be-ne-'. The second system continues the piano and organ parts with the lyrics: 'di-cimus te. A-do-ramus te. Glori-fi-ca-mus te. Grati-as a-gimus'. The organ part is marked 'Org. ff' and 'p'.

Notenbeispiel 1: Obersteiner: „Messe zu Ehren eines hl. Martyrers“, Gloria.

Die Messe vermeidet alle Formen von Verzierungen, die Stimmen werden vorwiegend in kleineren Intervallschritten ohne größere Sprünge geführt und „volkstümliche“ Wendungen vermieden. Der Rhythmus ist klar und fern von allen „tanzartigen“ Elementen. Entgegen kommt Obersteiner den Ausführenden in der formalen Gestaltung durch freie Reprisenbildungen. Chromatik in Melodie und Harmonik wird nur sehr vorsichtig eingesetzt, was auch der leichteren Ausführbarkeit entgegen kommt. Dennoch findet man ab und zu sogar etwa verminderte Klänge.

Vergleicht man die Messe mit der Missa „Stabat Mater“³⁹¹ (einer „Vokalmesse“ ohne eigene Orgelstimme) von dem ursprünglich aus Tirol stammenden Johann Baptist Singenberger³⁹², der u. a. in Regensburg studierte, dann auswanderte und als amerikanischer Vertreter der Cäcilienvereine immer – trotz gewisser „Mängel“ in seinen Kompositionen – wohlwollend beurteilt wurde, kann man doch einen Unterschied erkennen. Hier wird in der Oberstimme nicht nur mit sehr

³⁹⁰ No I. Messe zu Ehren eines heiligen Martyrers und Bischofs mit Offertorium „Veritas mea“.

³⁹¹ Johann Singenberger: Missa „Stabat Mater“ ad quatuor voces inaequales. Vereinsausgabe des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins für das Jahr 1878, Regensburg (Friedrich Pustet).

³⁹² 1848–1924.

eingänglichen Sequenzierungen gearbeitet, auch die Gestaltung der Zwischenkadenzen steht dem „Weltlichen“ und Dur-moll-Tonalen nahe:

tu - ras. Et a - scen - dit in cœ - lum, se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et
 i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os cu - jus re - gni non
 cu - jus re - gni

Notenbeispiel 2: Singenberger: Missa „Stabat Mater“, Credo.

Eine einfache Messe³⁹³ mit (nicht obligater) Orgelstimme von Robert Führer³⁹⁴, wohl einem der (außerhalb des Cäcilianismus) verbreitetsten Kirchenkomponisten, zeigt die bei Singenberger beobachteten Elemente wesentlich dichter. Führer, der zuerst in Prag sehr erfolgreich war, musste, nachdem er seine Stelle als Domorganist verloren hatte, sich u. a. durch Kirchenkompositionen, die er auch als Gastgeschenke verfasste, durch das Leben schlagen. Der Satz ist voll von Chromatik, Sequenzierungen stehen ganz in „klassischer“ Tradition auf der Tagesordnung.

Notenbeispiel 3: Führer: Messe in A, op. 216, Kyrie, Orgelstimme.

³⁹³ Robert Führer: Messe in A, op. 216 (Kirchen-Compositionen für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orgel (ad libitum)), Wien (Wessely & Büsing) o. J.

³⁹⁴ 1807–1861.

Die Melodie ist deutlich gegliedert. Wenn auch keine strenge Periodenform vorliegt, werden doch halbschlussartige Wendungen in den folgenden Takten meist „beantwortend“ zu einem deutlich stabileren Schluss geführt. Auch Verzierungselemente wie Vorhaltsbildungen (z. B. bei „et invisibilium“) kommen hier zum Einsatz:

Credo. *Moderato.*
mf Pa-trem om-ni-po-ten-tem fac-to-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-lium om-nium et in-vi-si-bi-li-um, et in-um Do-minum Je-sum

Notenbeispiel 4: Führer: Messe in A, op. 216, Sopran.

Völlig anders erscheint dagegen wieder die Messe „Lauda Sion“³⁹⁵ von Johann Diebold³⁹⁶.

Sanctus.
Mässig bewegt.
p San-ctus, san-ctus, san-ctus Do-mi-nus De-us Sá-baoth. Pleni sunt coe-li, coe-li et ter-ra gló-ri-a gló-ri-a gló-ri-a
f marc.

Notenbeispiel 5: Diebold: Messe „Lauda Sion“, Sanctus.

Durch die Wahl eines Themas aus der Gregorianik wird die Melodie ganz „kirchlich“. In der Art der Überbindungen (die bei Führer eher zur Auflösung von Dissonanzen dienten) und Kadenzbildungen klingt die Vokalpolyphonie deutlich an. Auf Chromatik wird weitgehend verzichtet (mit Ausnahme von Leittönen). Die Harmonik ist einfach (was Septakkorde nicht ausschließt), moduliert wird nur vorsichtig.

³⁹⁵ Johann Diebold, Missa „Lauda Sion“ für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit oder ohne Orgelbegleitung, op. 26, Augsburg (Anton Böhm u. Sohn) o. J.

³⁹⁶ 1842–1929.

4.1.2 Einstimmig mit Begleitung der Orgel

Neben dem einfachen vierstimmigen Satz findet man die aufführungstechnisch wohl einfachste Form der Orgelmesse in den einstimmigen Messen mit Orgelbegleitung. Diese erfüllen unterschiedliche Aufgaben: Sie können von einem sich selbst begleitenden Organisten bzw. einem einzelnen Sänger oder Sängerin aufgeführt werden, ebenso für einen sehr schwachen Chor gedacht sein, wie sie auch nicht selten für Schul- bzw. Kinderchöre bestimmt sind. Auch „Choral-Messen“ sind oft in diese Kategorie einzureihen, sie werden in einem späteren Kapitel gesondert besprochen.

Durch die Einstimmigkeit dieser Messen bildet die Orgelstimme allein das harmonische Gerüst. Gleichzeitig bietet sich für die Orgel – die ja hier nicht die vier Stimmen eines (schwachen) Chores mitspielen muss, neben der schlichten vierstimmigen Harmonisation eine gewisse Freiheit und damit die Möglichkeit zu einer „orgelspezifischeren“ Gestaltung.

4.1.2.1 Messen für eine Solostimme

Der Graner Domkapellmeister Carl Seyler³⁹⁷ schrieb mehrere orgelbegleitete Messen für eine Männerstimme. Eine davon, jene in e-Moll³⁹⁸, soll hier kurz betrachtet werden. Insbesondere die Singstimme ist ganz einfach gestaltet, die Orgelstimme ergänzt und stützt diese, ohne sie jedoch immer wörtlich mitzuspielen.

Das Kyrie (e-Moll) ist dreiteilig angelegt: Kyrie 1: T. 1–16, Christe: T. 17–20, Kyrie 2: T. 21–35. Das erste Kyrie wird von dem auf dem Ton *e* wiederholten „Kyrie“ eröffnet. Erst im 5. Takt kann sich das nun zum dritten Mal erklingende „Kyrie“ vom *e* befreien und sich im „*leison*“ zu einem Halbschluss auf H-Dur (*h–H*)

³⁹⁷ 1815–1880.

³⁹⁸ Carl Seyler, Lateinische Messe in e-Moll (Siona. Auswahl einstimmiger Gesänge (lateinischer u. deutscher Texte) für den Gottesdienst in den katholischen Kirchen mit leichter Orgelbegleitung von anerkannt guten Componisten der Neuzeit), Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

weiterentwickeln, um dann mit einem weiteren „Kyrie eleison“ in weiteren vier Takten wieder nach e-Moll zurückzufinden. Gleichsam als Bekräftigung werden diese letzten vier Takte wiederholt:

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie in e-Minor by Carl Seifler. The score is for voice and organ. It features a vocal line with lyrics 'Kyrie eleison' and an organ accompaniment. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 4/2. The key signature has one flat (e-Minor). The organ part is marked 'p' (piano). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the organ accompaniment. The second system shows the vocal line and the organ accompaniment. The lyrics are 'Kyrie eleison Kyrie eleison'.

Notenbeispiel 6: Seifler: Lateinische Messe in e-Moll, Kyrie, Beginn.

Nach einer Generalpause (die vorherigen Pausen wurden von der Orgelstimme ausgefüllt) erklingt zweimal das „Christe eleison“ (Notenbeispiel 8). Dieser vier Takte lange „Mittelteil“ (dolce) ist in der Melodiestimme auf die Terz *e-g-e* beschränkt (C-Dur).

In T. 21 erklingt wieder ein „Kyrie eleison“, das mit dem punktierten *e* des Beginns eröffnet wird, zum *h* springt und schrittweise zum *e* zurückkehrt. Die ersten beiden Takte des Kyrie werden wiederholt, jedoch in den nächsten beiden Takten durch einen Sprung zum *c'* vor der Rückkehr zum *e* gesteigert. Der Symmetrie entsprechend könnte man nun ein bzw. zwei Viertraktgruppen als Abschluss erwarten, das letzte „Kyrie“ erhält jedoch eine Sechstaktgruppe, die als Ausklang gestaltet ist. Wie es mit zwei „Kyrie“ auf *e* begonnen hat, die nicht mit „eleison“ fortgesetzt wurden, so wird nun ein „eleison“ auf *e* angehängt, dem kein „Kyrie“ vorausgeht.

Die formale Anlage des Gloria (E-Dur) entspricht der eines zweistrophigen Liedes, mit der Form a (T. 1–4 / 17–20) – a' (T. 5–8 / 21–24) – b (T. 9–10 / 25–26) – b' (T. 11–12 / 27–28) – c/d (T. 13–16 / 29–40), auch die harmonische Grundstruktur ist einfach: Die a-Teile gehen jeweils von der Tonika in die Dominante, die b-Teile

verbleiben im dominantischen Raum, ebenso der die erste „Strophe“ abschließende Teil c, während Teil d am Ende des Glorias die Tonika fixiert.

a
f Et in - ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis lau -
a'
da - mus te be - ne - di - ci - mus te a - do - ra - mus glo - ri - fi - ca - mus te
b
p gra - ti - as a - - gi - mus ti - bi prop - ter ma - gnam
b'
c
glo - ri - am tu - - am
a
f Quo - ni - am tu so - lus san - ctus tu so - lus Do - mi - nus tu
a'
so - - lus tu so - lus al - tis - si - mus Je - su Chri - ste cum
b
sanc - to Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa -
b'
d
tris in glo - ri - a De - i Pa - tris a - - men a -
men a - - men A - - - men

Notenbeispiel 7: Seyler: Lateinische Messe in e-Moll, Gloria, Singstimme.

Der Ambitus der Melodie beschränkt sich auf eine Sext, wobei das stufenweise Fortschreiten vorherrscht. Die Melodie wird in den Wiederholungen jeweils rhythmisch dem Text angepasst, ohne dass es zu größeren Veränderungen (etwa Auszierungen oder Umspielungen mit Ausnahme der neu eingeführten Punktierung am Beginn der zweiten „Strophe“) käme. Der Abschnitt b wird in der zweiten „Strophe“ laut und akzentuiert gesungen, während er zuerst leise erklang.

Das Credo ist dreiteilig angelegt („Patrem“ T. 1–12; „Et incarnatus“ T. 13–30; „Et resurrexit“ T. 32–53), die ersten beiden Abschnitte stehen in e-Moll, der dritte Teil, der ab T. 40 eine freie Reprise des Beginns ist, in E-Dur.

Auch die übrigen Sätze zeigen eine einfache Singstimme, wobei die relativ häufigen Rezitationen auf *e* und die zahlreichen Motiv- bzw. Themenwiederholungen auffallen. Das „Dona nobis pacem“ greift auf das erste Kyrie zurück.

Diese sehr einfache Gesangstimme, die sich nur selten chromatisch und nur in einfachen Sprüngen bewegt, erhält erst durch die Orgelstimme Charakter. Seyler bedient sich einer zeitgemäßen „romantischen“ harmonischen Sprache. Freilich darf eine Messe wie diese, die dem (vielleicht nicht allzu versierten) Organisten die Möglichkeit bieten soll, den eigenen Gesang zu begleiten, keine technischen Meisterleistungen verlangen. Dennoch geht die Orgel hier über eine reine Stützfunktion hinaus und ergänzt die Messe neben der harmonischen Bereicherung auch durch einige eigenständige Stimmführungen. So wird gleich zu Beginn dem auf *e* stehendem Kyrie in den Unterstimmen der Orgel eine Gegenbewegung in Dezimen entgegengesetzt, wobei allerdings auch die Gesangstimme in einem in Oktavverdoppelung vorgetragenen Orgelpunkt mitgespielt wird (Notenbeispiel 6). Wiederholte Noten werden in der Gesangstimme oft von der Orgel zu längeren liegenden Tönen zusammengefasst. Daneben werden Töne vorweggenommen (was gleichzeitig den Einsatz des nächsten Tones erleichtert) oder länger liegen gelassen oder setzen (seltener) auch später ein – vgl. T. 22:

Notenbeispiel 8: Seyler: Lateinische Messe in e-Moll, Kyrie, T. 12–23.

Zahlreiche Septakkorde und chromatische Durchgänge halten die Spannung aufrecht, auch Trugschlüsse oder harmonische Gestaltungen wie der C-Dur-Mittelteil im e-Moll des Kyrie verhindern in der doch sehr einfachen Singstimme durch neue Färbungen Monotonie.

In relativ vielen Messen fällt eine gewisse Eigenständigkeit der Orgelstimme im Sanctus auf, so auch hier, wobei unter anderem mit Dreiklangszerlegungen – die in

ihrer Funktion zwischen eigenständiger Gegenstimme und Begleitfigur liegen – gearbeitet wird.

ple ni sunt coe li et ter ra

glo ri a tu a o san na in ex cel

p *f* *ritard.* *p dolce.*

cresc. *f* *ritardando.*

Notenbeispiel 9: Seyler: Lateinische Messe in e-Moll, Sanctus, T. 9–15.

Das Benedictus bietet auch in dieser Komposition, wie in vielen anderen Messen, der Orgel die Möglichkeit für ein kurzes „Solo“, das hier thematisch eng mit der Gesangstimme zusammenhängendes Material benützt.

Im ersten Teil des Agnus Dei wird hingegen ein „Solo-Charakter“ in der Gesangstimme simuliert. Diese wird nach einer kurzen Einleitung durch die Orgel – wenn auch immer von der Orgel gestützt – durch noch stärker als im Kyrie „zeitversetztes“ Singen etwas unabhängiger gestaltet, und kann auch einzelne Noten nur von liegenden Akkorden begleitet vortragen:

di mi se re re mi se re re no bis

A gnus De i qui tol lis pec ca ta

p *f*

Notenbeispiel 10: Seyler: Lateinische Messe in e-Moll, Agnus Dei, T. 8–14.

Nicht nur durch die einfache Melodieführung, auch durch die Motiv- und Themenwiederholungen und die relativ klare Strukturierung erleichtert Seyler in dieser Messe die Ausführung.

Von dem bereits oben erwähnten Zeitgenossen Seylers, Robert Führer, soll ebenfalls eine einstimmige Messe kurz angesehen werden, die „Kurze und sehr leichte Messe“ op. 287³⁹⁹. Sie stellt in gewisser Weise eine Zwischenstufe zwischen den noch ganz „klassischen“ bzw. „galanten“ Messen etwa von L. B. Est oder des noch älteren Johann Melchior Dreyer⁴⁰⁰, auf die weiter unten noch näher eingegangen werden wird, und den späteren Kompositionen dar (ohne hier eine wirklich lineare Entwicklung vortäuschen zu wollen).

Die Messe Führers ist kurz gehalten, dementsprechend stark gekürzt ist auch der Text. So beschränkt sich der Text des Gloria auf:

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis
laudamus te benedicimus te,
Domine Fili unigenite Jesu Christe
cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris amen amen amen.

Gleich im Kyrie kann man den durch kurze Zwischenspiele in etwa vier Takte lange Abschnitte gegliederten Satz erkennen, wie auch die damals noch sehr verbreitete Tonrepetition als Begleitung im 3. Takt und das „Nachspiel“ in Form abschließender wiederholter Akkorde (Notenbeispiel 11).

Eine gewisse Dreiteiligkeit, d. h. ein hervorgehobener Mittelteil und eine Art Reprisesbildung im letzten Drittel herrschen vor, auch hängen oft zwei (Vier-)Takt-Gruppen zusammen. Dennoch ist der Aufbau keiner strengen Form sondern vielmehr dem Textverlauf unterworfen, wie auch in den Reprises die Melodie entsprechend dem Text neu strukturiert wird, etwa im Credo, wo am Ende der Beginn wieder zitiert wird. Auch die Überleitungsfiguren sind hier entsprechend dem Text neu gestaltet.

³⁹⁹ Robert Führer, Kurze und sehr leichte Messe No. 1 in G für eine Singstimme mit Orgel, op. 287, Ried (Josef Kränzl) o. J.

⁴⁰⁰ 1747–1824.

Andante.

Kyrie.

pp Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - do - na - bis pa - cem;
 Do - na - bis pa - cem;
 e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - do - na - bis pa - cem;
 do - na - bis pa - cem;

Notenbeispiel 11: Führer: Kurze und sehr leichte Messe, op. 287, Kyrie, Beginn.

Die harmonische Anlage der Sätze ist relativ einfach – alle Sätze mit Ausnahme des Agnus Dei stehen in G-Dur (das Agnus Dei beginnt in e-Moll, mündet aber als „Dona nobis“ in eine Reprise des Kyrie): Am Beginn ein kurzer Abschnitt auf der Tonika, dann ein meist etwas längerer Abschnitt auf der Dominante, eine Rückkehr zur Tonika, die nun relativ ausgiebig fixiert wird. Teilweise von Pausen unterbrochene Akkorde (des Chores oder in einem Nachspiel der Orgel), wie man sie auch aus Orchestermessen kennt, machen den Schluss für alle Zuhörenden deutlich erkennbar.

a - men, a - - men a - - men a - - men, a - - men.

Notenbeispiel 12: Führer: Kurze und sehr leichte Messe, op. 287, Kyrie, Credo, Schluss.

Der in Bozen tätige Franz Schöpf⁴⁰¹ schrieb eine Vielzahl an „Landmessen“, die weite Verbreitung fanden und auch vom Cäcilienverein im Wesentlichen anerkannt wurden. Die meisten davon sind für eine variable Besetzung komponierte, daneben schrieb er aber auch einige Messen mit Orgelbegleitung.

⁴⁰¹ 1836–1915.

Sehr deutlich lässt sich in seiner Messe op. 65⁴⁰² der „orgelmäßige“ Satz erkennen, der sich sowohl vom (vierstimmigen) Vokalsatz als auch Übertragungen von Orchestermessen unterscheidet: in der rechten Hand findet man oft (für den Spieler gut liegende) drei- oder vierstimmige Akkorde, während die linke Hand die Bassstimme frei dazuspielt. „Orgelmäßig“ sind auch lange Liegetöne und das Variieren der Stimmenzahl je nach dynamischer Intention.

Musical score for the end of the Kyrie and beginning of the Gloria. The score is in G minor (three flats) and common time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of sustained chords in the right hand and a free bass line in the left hand. Dynamics range from *p* to *ff*, and there are markings for *rit.* and *Ped.*.

The vocal line includes the following lyrics:

lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.

Allegro. Gloria.

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus

te, be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus te.

The piano accompaniment includes markings for *p*, *pp*, *ff*, *rit.*, *tasto*, and *Ped.*.

Notenbeispiel 13: Schöpf: Lateinische Messe, op. 65, Schluss des Kyrie und Beginn des Gloria.

Eine solche instrumental gedachte Begleitung lässt sich natürlich – insbesondere wenn daneben der Gesang gestützt werden muss – leichter bei einem einstimmigen Gesang, wo in der Begleitung eben nur auf die eine Stimme Rücksicht genommen werden muss, verwirklichen. Die Gesangstimme wird hier öfters frei über der Orgelbegleitung geführt.

⁴⁰² Franz Schöpf, Lateinische Messe No. 1 in c-Moll, op. 65 (Siona. Auswahl einstimmiger Gesänge (lateinischer u. deutscher Texte) für den Gottesdienst in den katholischen Kirchen mit leichter Orgelbegleitung von anerkannt guten Componisten der Neuzeit), Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

Auch von Josef Rheinberger⁴⁰³ ist im „Kleinen und leichten Messgesang“⁴⁰⁴ eine einstimmige Messe erhalten. Sie ist für Sopran und Orgel- oder Harmoniumbegleitung komponiert.

In der Gesamtanlage – das Agnus Dei greift (was ja nicht unüblich ist) die Thematik des Kyrie auf – ist eine gewisse Tendenz zur Reprisesform gegeben. Ebenso wird in den längeren Sätzen eine (freie) Reprisesform bevorzugt.

Andante. Josef Gabriel Rheinberger, op. 62

Sopran. *p* Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Orgel. *p* *pp*

Notenbeispiel 14: Rheinberger: Kleiner und leichter Messgesang op. 62, Beginn des Kyrie und des Agnus Dei.

Vergleicht man die Gesangstimme mit jener der Messe Seylers fällt auf, dass diese nicht so sehr auf stufenweises Fortschreiten konzentriert ist. Auch in der Themenbehandlung liegt ein anderes Konzept vor. Man findet weniger unmittelbare Wiederholungen desselben Themas/Motivs, vielmehr werden die Motive sequenziert

⁴⁰³ 1839–1901.

⁴⁰⁴ Josef Rheinberger, Kleiner und leichter Messgesang für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, op. 62, München (Chr. Werner) o. J. (Josef Gabriel Rheinberger, Sämtliche Werke, Stuttgart (Carus-Verlag) 1998).

und dabei auch variiert, was etwa dem Mittelteil des Glorias einen gewissen durchführungsartigen Charakter gibt.

Harmonisch arbeitet Rheinberger mit „modernen“ Mitteln, mit Alterationen und Terzverwandtschaft (Ende erste Zeile Kyrie: Es-Ges). Es ist dennoch kein besonders dichter Satz – die Orgel ist weitgehend vierstimmig angelegt, wobei die einzelnen Stimmen eine gewisse lineare Eigenständigkeit aufweisen. Die Oberstimme spielt – mit Ausnahme kürzerer Abschnitte etwa im Sanctus – die Gesangstimme mit. Kurze Zwischenspiele und Überleitungsfiguren ergänzen diese.

Der erste Teil des Credos, der in einer freien Reprise wiederkehrt, arbeitet stark mit rezitierenden Tonrepetitionen. Hier tritt besonders die Bedeutung der Orgelstimme für eine interessantere Gestaltung einer einfachen Gesangstimme hervor. Sie hält den rezitierenden Ton in Form eines Orgelpunktes in der Oktav und erzeugt mit Gegenstimmen eine spannungsreiche Harmonik:

Moderato.
mf

Credo in unum Deum, patrem om-ni-po-tentem, fac-to-rem coeli et
terrae, vi-si-bi-li-um om-ni-um, et in-vi-si-bi-li-um.

Notenbeispiel 15: Rheinberger: Kleiner und leichter Messgesang op. 62, Credo, Beginn.

Eine wieder ganz einfach gestaltete Messe für einstimmigen Gesang findet man in der „Missa mater amabilis“⁴⁰⁵ des oberösterreichischen Komponisten Josef

⁴⁰⁵ Josef Gruber, Missa „mater amabilis“ für 1 Singstimme und Orgel oder Harmonium (Im leichtesten Stile), op. 174 (Kirchenmusik-Werke von Josef Gruber, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

Gruber⁴⁰⁶. Sie zeigt eine teilweise eigenständige Orgelstimme ohne besondere solistische Elemente. Oft wird der Gesang nur durch liegende Akkorde gestützt, durch Imitationen der Singstimme und Gegenbewegungen hebt sich die relativ Orgel deutlich von dieser ab:

The image shows a musical score for voice and organ. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Grá - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter ma - gnam glo - ri - am tu - am, pro - pter". The organ accompaniment is shown in two staves (treble and bass clef). Dynamics include *p*, *pp*, *mf*, and *f*. Pedal points are marked "Man." and "Ped.".

Notenbeispiel 16: Gruber: *Missa „mater amabilis“*, Gloria.

Immer wird dabei der Gesang vorsichtig gestützt (etwa durch Mitspielen in tieferer Lage, wie im 3. Takt des Notenbeispiels) oder „Auffangen“ nach wenigen Tönen, wenn der Gesang unbegleitet gesungen hat.

4.1.2.2 *Einstimmige Messen für einen Chor*

Nicht immer lässt sich eindeutig feststellen, ob eine einstimmige Messe primär für einen „Solisten“ oder einen einstimmigen Chor gedacht war, sicherlich waren in der Praxis oft beide Aufführungsarten möglich. Waren Messen explizit für einen Chor bestimmt, ergibt sich daraus die Möglichkeit des Alternierens unterschiedlicher Gesangsgruppen, womit Monotonie vermieden werden kann, aber gerade im beginnenden 20. Jahrhundert auch ein bewusstes Anknüpfen an alte Aufführungspraktiken angestrebt wurde.

Die in den „Fliegenden Blättern“ 1885 veröffentlichte „Missa in honorem S. Patris Joseph“⁴⁰⁷ von Joseph Groiss ist, wie er selbst in einer Fußnote bemerkt, „für einen

⁴⁰⁶ 1855–1933.

⁴⁰⁷ Joseph Groiss, *Missa in honorem S. Patris Joseph una cum Offertorio pro ejusdem Festo „Veritas mea“ pro una voce et Organo* (Musikbeilage zu den Fliegenden Blättern für Kirchenmusik, 20. Jg. 1885).

einstimmig singenden Kinderchor berechnet⁴⁰⁸. Solo und Chor wechseln einander ab, im Credo sind es zwei Chöre. Die Orgel spielt einen einfachen dreistimmig polyphonen Satz, dessen Oberstimme gleichzeitig die der Sänger ist. Die Messe kann, wie Groiss anmerkt, auch von einem dreistimmigen Chor gesungen werden, dementsprechend ist die Orgelstimme im Wesentlichen als „Gesangssatz“ angelegt.

Solo.
 Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no -

Chor.
 stram. Qui se - des ad de - xteram Pa - tris, mi - se - re - re no - - bis.

Notenbeispiel 17: Groiss: „Missa in honorem S. Patris Joseph“, Gloria, T. 31–40.

Die Kinder werden in dieser Messe nicht nur mit dem polyphonen Klang vertraut gemacht, in Gloria und Credo werden abschnittsweise „Choräle“ eingefügt, „die nicht im Takte, sondern in freier frischer Bewegung, rein nach der Textdeklamation zu singen sind“⁴⁰⁸.

Ein Abwechseln unterschiedlicher Stimmen im einstimmigen Satz findet man auch in der „Messe zu Ehren der sieben Schmerzen Mariae“⁴⁰⁹ des in Bruck an der Mur wirkenden, und im steirischen Cäcilienverein aktiven Eduard Brunner⁴¹⁰. Auf „moderne“ harmonische Wendungen wird hier verzichtet.

⁴⁰⁸ Groiss in einer Fußnote zum Gloria. Die Choräle sind, wie er schreibt, meist dem „Cantica sacra“ von Fr. Witt entnommen.

⁴⁰⁹ Eduard Brunner, Messe zu Ehren der sieben Schmerzen Mariae, Regensburg (Alfred Coppenrath) o. J.

⁴¹⁰ 1843–1903.

Die Aufteilung des Chores erfolgt in Sopran, Alt und Tutti, an einzelnen Stellen tritt zum Sopran der Tenor bzw. zum Alt der Bass hinzu (jeweils einstimmig bzw. unisono geführt).

Die Orgelstimme – weitgehend im vierstimmigen Satz – erinnert durch zahlreiche Ligaturen aber auch typische melodische Wendungen an die mehrstimmigen Messen im Stil der „Vokalphonie“. Dabei erhält die Orgel teilweise durchaus eigenständigen Charakter – etwa in imitatorischen Figuren oder, insbesondere wenn die Singstimme sich in einer tieferen Lage bewegt, durch eine eigene Melodie, die über der Singstimme liegt:

Kyrie. Ed. Brunner.

The musical score is titled "Kyrie." and is by Ed. Brunner. It is in G major (one sharp) and common time. The first system shows the Alto voice (ALT.) and Organ (ORGEL.). The Alto part has a dynamic marking of *p* and the lyrics "Ky - ri - e e - le - i - son,". The Organ part also has a *p* dynamic. The second system shows the Soprano (SOPRAN.) and Organ (ORGEL.). The Soprano part has a dynamic marking of *mf* and the lyrics "Ky - ri - e e - le - i - son,". The Organ part has a dynamic marking of *Man.* and *TUTTI.* with a *f* dynamic. The Organ part also includes a *Ped.* marking at the end.

Notenbeispiel 18: Brunner: „Messe zu Ehren der sieben Schmerzen“, Kyrie.

Einstimmiges Singen ist für Chöre die einfachste Art der Aufführung. Wie bereits aus diesen beiden Beispielen erkennbar ist, sind einige dieser Messen für einstimmigen Chor auch als Kinder- bzw. Schulmessen gedacht, auf diese Form der Messen wird in einem eigenen Abschnitt noch kurz eingegangen werden.

4.1.3 Messen mit „reduzierter“ Stimmenzahl

An vielen Orten wollte man mehrstimmig singen, es stand jedoch kein „vollständiger“ vierstimmiger Chor (bzw. Gesangsquartett) zur Verfügung. Nicht selten waren in kleinen Pfarren neben dem Organisten zwei Sängerninnen tätig, sodass die Kirchenmusik entweder mit zwei Frauenstimmen, oder dreistimmig mit zwei Frauen- und einer Männerstimme aufgeführt werden konnte.

Diese zwei- oder dreistimmigen Messen waren bisweilen auch für einen kleinen Chor bestimmt. In der Zweistimmigkeit findet man neben der Kombination Sopran und Alt verschiedene Varianten, nämlich neben Messen für zwei Ober- oder seltener zwei Unterstimmen solche, in denen entweder die erste Stimme von allen Oberstimmen, die zweite Stimme von allen Männerstimmen gesungen wird, oder solche, in denen Sopran und Tenor zusammengefasst werden, sowie Alt und Bass eine gemeinsame Stimme bekommen.

Wie bei den einstimmigen Messen konnte auch hier prinzipiell die ganze Messe chorisches oder solistisch ausgeführt werden, wobei bei chorischer Besetzung zusätzliche Soli (die eventuell auch von einer kleineren Gesangsgruppe ausgeführt werden konnten) auch in einfacheren Messen nicht unüblich waren.

Während bei den zweistimmigen Messen im Allgemeinen die Orgel notwendig ist, um den Satz „vollständig“ zu machen, können dreistimmige Messen, insbesondere solche, wo zwei Frauen- und eine Männerstimme kombiniert werden, prinzipiell auch ohne Begleitung harmonisch geschlossen sein, also auch ohne Orgelstimme auskommen. Auch bei diesen zwei- und dreistimmigen Messen handelt es sich meist um eher einfache Kompositionen. Die dreistimmigen sind für Orte bestimmt, wo es an Männerstimmen mangelt. Denn bereits im 19. Jahrhundert war das Fehlen von Männerstimmen ein Grundproblem der Kirchenchöre. Auf Grund dieses Mangels findet man auch viele Messen, bei denen eine oder mehrere Männerstimmen *ad libitum* ergänzt werden, worüber in einem anderen Abschnitt geschrieben werden wird. Da es sich meist um eine ähnliche Struktur bzw. um ähnliche Gestaltungsmöglichkeiten handelt, soll hier die Thematik nur kurz angerissen werden.

Die vorhandene Männerstimme soll in diesen dreistimmigen Messen die Bassfunktion, d. h. das Klangfundament übernehmen. Nicht immer waren der oder die singenden Männer natürlich wirklich Bässe. So findet man auch in den mit „Bass“ bezeichneten Stimmen bisweilen eine eher höher angelegte Stimme. Bei anderen Messen wird die Männerstimme von vornherein als Bariton bezeichnet.

Die Orgelbegleitung dieser Messen kann – auch das wird in anderen Abschnitten noch genauer beschrieben – prinzipiell den dreistimmigen Satz mitspielen und mit einer vierten Stimmen ergänzen oder diesen dreistimmig mitspielen (was seltener vorkommt) oder primär das harmonische Grundgerüst mitspielen und damit nur in freierer Art und Weise auch die Singstimmen.

Auch bei den zweistimmigen Messen gibt es unterschiedliche Abstufungen dessen, was sie den Interpreten abverlangen. Zu den etwas anspruchsvolleren Messen zählt die ganz in der Tradition der ersten Jahrhunderthälfte stehende „Missa de tre re“⁴¹¹ des Münchner Hofkapellmeisters Kaspar Aiblinger⁴¹² für 2 Sopranstimmen (jeweils Tutti und Solo), Orgel sowie Violoncello und Bass. Durch die hinzugefügten Streicher ist sie zwar keine „reine“ Orgelmesse, dennoch – da sie ja mit der Bassverstärkung in der Tradition der „Generalbassmesse“ steht, soll sie hier kurz betrachtet werden.⁴¹³

⁴¹¹ Kaspar Aiblinger, *Missa de tre re*. Drei-König-Messe für 2 Sopran mit Begleitung von Orgel, Violoncelle u. Bass (Cyclus zwei- und dreistimmiger Kirchencompositionen [...] mit Begleitung der Orgel (Basso u. Violoncelle ad libit.), Nr. 5.), Augsburg (Verlag d. K. Kollmann'schen Buchhandlung) o. J.

⁴¹² 1779–1867.

⁴¹³ Aiblinger schrieb folgende orgel- bzw. generalbassbegleitete Messen (nach: Franz Hauk, *Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk*, Bd. 2 (= Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, hrsg. v. Hubert Unverricht, Bd. 6/2), Tutzing 1989):

I: Nr. 2: Messe C-Dur op. 7, *Missa Maria*; 1834; Chor/Soli-SATB, Org (Vc, Kb)

I: Nr. 3: Messe C-Dur op. 8; ca. 1833, Chor-SATB (Org)

I: Nr. 4: Messe C-Dur, *Messa Santa Clara*; ca. 1850; Chor/Soli-S 1, 2, A 1, 2, Org. Vc. Kb ad lib.

I: Nr. 5: Messe C-Dur, *Missa Walburga*; um 1840; Chor-S,A, Org (Vc, Kb)

I: Nr. 8: Messe D-Dur, *Missa Theresia*; Chor/Soli-SAT 1, 2, B, Vc, Kb, Org.

I: Nr. 9: Messe D-Dur, *Messa Di Santa Croce*; ca. 1850; Chor/Soli-S 1, 2, A, Org. Vc, Kb ad lib.

I: Nr. 13: Messe Es-Dur, *Messa Sant Theresia*; 1846; Chor/Soli-S 1, 2, A, Org.

I: Nr. 16: Messe E-Dur, *Messa Santa Philomena*; ca. 1850; S 1, 2, A 1, 2, Org. Vc, Kb ad lib.

I: Nr. 21: Messe F-Dur, *Missa Caecilia Rosina*; 1844/45; Chor-S,A, Org, Kb, Vc.

Die Basis der Komposition ist ein vierstimmiger Satz, in dem die beiden oberen Stimmen der Orgel meist den Singstimmen entsprechen. Auch wenn eine der beiden Stimmen allein auftritt, ist sie meist die Oberstimme eines dennoch vierstimmigen Satzes der Orgel. Bemerkenswert ist, dass „Violoncelle“ und „Basso“ oft zweistimmig geführt werden, das heißt, die beiden Stimmen spielen Tenor- und Bassstimme der Orgel, womit die beiden Gesangstimmen gemeinsam mit den beiden tiefen Streichern im Wesentlichen einen vierstimmigen Satz bilden, der (mit gewissen Ergänzungen) auch von der Orgel mitgespielt wird. In jenen Abschnitten, in denen die Orgel nur dreistimmig geführt ist, werden die beiden Streichinstrumente zu einer Stimme zusammengefasst.

Ihrer Entstehungszeit entsprechend ist diese Messe von Umspielungen (in der Melodie wie auch in der Begleitharmonie) und auskomponierten Verzierungsfingern wie etwa Vorhaltsbildungen gekennzeichnet, die Stimmen bewegen sich häufig in Terzen und Sexten, wie man es auch im 2. Kyrie, das als freie Wiederkehr des ersten gestaltet ist, erkennen kann:

-
- I: Nr. 22: Messe F-Dur, Missa Salesia; ca. 1845; Chor/Soli-S 1, 2, A, Vc, Kb, Org.
 - I: Nr. 23: Messe F-Dur, Missa Sabina; 1849; Chor/Soli-S 1, 2, A, Org, Vc, Kb.
 - I: Nr. 27: Messe in fis (1. Ton), Missa a Canto Fermo; 1831; Chor-SATB, Org.
 - I: Nr. 29: Messe G-Dur, Drei-König-Messe; ca. 1845; Chor-S 1, 2, Org (Vc, Kb)
 - I: Nr. 32: Messe A-Dur, Missa Adelgunda; 1840; Chor/Soli-S 1, 2, A, B, Org (Vc, Kb).
 - I: Nr. 33: Messe A-Dur, Missa Dedicata al Cor di Gesu e Maria; ca. 1850; Chor/Soli-S 1, 2, A, Org, Vc, Kb ad lib.
 - I: Nr. 38: Messe B-Dur, Missa Salus infirmorum; 1853; Chor/Soli-S 1, 2, A, Vc, Kb, Org.
 - I: Nr. 39: Messe B-Dur, Missa Michaelis; ca. 1840; Chor-S, A, Org (Vc, Kb).
 - I: Nr. 44: Deutsche Messe C-Dur, O bester aller Väter; S 1, 2, Org.
 - I: Nr. 45: Deutsche Messe D-Dur, Hier wirft vor Dir im Staub sich hin; 1830; Chor-SATB, Org.
 - I: Nr. 46: Deutsche Messe Es-Dur, Hier liegt vor deiner Majestät; Chor/Soli-SAB, Org.
 - I: Nr. 47: Deutsche Messe Es-Dur, Ich nah mich Jesu Gottes Sohn; 1801; CAB, Org.
 - I: Nr. 48: Deutsche Messe F-Dur, O bester aller Väter; 1845; S, A, Org.
 - I: Nr. 49: Deutsche Messe a-Moll, Hier wirft vor dir im Staub sich hin; 1846; Chor/Soli-S 1, 2, A, Org.
 - I: Nr. 51: Deutsche Messe B-Dur, Gott dem unsre Knie sich beugen; 1803 (?); C 1, 2, B, Org ad lib.

The image shows a musical score for organ. The top system consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The tempo marking 'ritardando.' is written above the first staff, and 'Tempo I mo.' is written above the second staff. The dynamic marking 'so' is placed above the first staff of the second system. The bottom system continues the organ part with more complex textures in both hands.

Notenbeispiel 19: Aiblinger: „Missa de tre re“, Kyrie, Orgelstimme.

Einige Teile heben sich jedoch deutlich von diesem Schema ab. Besonders erwähnenswert ist der als „Largo“ angelegte Abschnitt des „Et incarnatus est“ im Credo. Dieser wird von einem achttaktigen Orgelsolo (bzw. einem von den beiden Streicherstimmen begleiteten Orgelsolo) eröffnet, bevor die solistischen Singstimmen einsetzen:

The image shows a musical score for organ and strings. It is divided into four systems. The first system shows the organ part in the treble and bass clefs, marked 'Largo' and 'po legato'. The second system continues the organ part. The third system shows the organ part in the bass clef, marked 'Largo' and 'po.'. The fourth system shows the organ part in the bass clef, marked 'p'. The strings are indicated by 'p' in the fourth system.

Notenbeispiel 20: Aiblinger: „Missa de tre re“, Credo, Orgelsolo (oben) mit Streichern (unten).

Durch die Begleitung besonders hervorgehoben ist auch die folgende Stelle „Crucifixus“, in der die Sänger wieder im Tutti singen, und von über fast die ganze Klaviatur laufenden Akkordbrechungen der Orgel begleitet werden, bis dann bei dem wieder solistisch vorgetragenen „passus et sepultus“ die Orgel in leisen Akkorden gleichsam die Hammerschläge der Kreuzigung nachzeichnet.

Notenbeispiel 21: Aiblingen: „Missa de tre re“, Credo, Orgelstimme.

Bemerkenswert ist der solistische Auftritt der Orgel am Beginn und die große Eigenständigkeit im ersten Abschnitt des Sanctus. Die Orgel wird hier, in Kombination mit den beiden tiefen Streichern, zum Partner für die beiden hohen Singstimmen und bewahrt gleichzeitig voll den instrumentalen Charakter:

Adagio.

San - ctus San - ctus San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

Sanctus.

Adagio.
poo legato.

fz.

fo.

Notenbeispiel 22: Aiblingen: „Missa de tre re“, Sanctus, Singstimmen (oben) und Orgel (unten).

Häufiger als die Besetzung für zwei Sopranen findet man Messen für Sopran und Alt. Das erste Beispiel dafür soll die „Missa in C“ für Sopran und Alt⁴¹⁴ von Simon Sechter⁴¹⁵, der etwa der gleichen Generation wie Aiblinger angehörte, sein. Hier sind die beiden Singstimmen ganz einfach gestaltet. Sie sind so angelegt, dass meist eine Stimme einen kurzen Abschnitt (entsprechend einer Textzeile) singt, die andere Stimme bringt die nächste Zeile, wobei oft die Melodie an die nächste Textzeile angepasst, also leicht variiert, wiederholt wird (bzw. in der Art einer „Imitation“ auf der V. Stufe). Die dritte Textzeile wird dann von beiden Stimmen gemeinsam gebracht, wobei diese häufig in Terzen oder Sexten geführt werden und in eine den Abschnitt abschließende Kadenz münden.

2

MISSA in C.

KYRIE. S. SECHTER.

Adagio.

Soprano. Ky = rie e = lei = son

Alto. Ky = rie e = lei = son

Organo. *p*

Notenbeispiel 23: Sechter: Messe in C, Kyrie.

Von diesem Wechsel zwischen den einzelnen Stimmen und der Verbindung beider findet man in der Orgelstimme wenig. Sie spielt immer einen „vollständigen“ Satz, wobei entweder die einzelne Singstimme (egal ob Sopran oder Alt) der Oberstimme der Orgel entspricht oder sich beide Stimmen in der rechten Hand wiederfinden.

⁴¹⁴ Simon Sechter, *Missa in C* [für Sopran, Alt und Orgel], Wien (F. Glöggel) 1858.

⁴¹⁵ 1788–1867.

Kurze Zwischenspiele, meist nur eine überleitende Figur, verbinden die Abschnitte der Sänger.

Während die rechte Hand die Gesangstimmen mitspielt und teilweise die Harmonien ausfüllt, ist die linke als eigenständige Basslinie mit durchgehender rhythmischer Bewegung angelegt. Obwohl die Orgelstimme ein in sich geschlossenes Ganzes bildet, zu dem die Singstimmen zumindest satztechnisch nur „hinzugefügt“ erscheinen, hat sie doch eine eher nur begleitende Funktion. Sie bleibt in der Lage unter den Singstimmen, die Überleitungsfiguren – wie auch das relativ lange Zwischenspiel in T. 7–8 des Notenbeispiels, bringen kein wesentliches thematisches oder motivisches Material – hier ist es eine einfache Sequenzkette.

Aus diesem Schema treten wieder Sanctus und Benedictus heraus. Hier erscheinen die beiden Singstimmen durchgehend gemeinsam in Terzen oder Sexten geführt. Bewegung in den ruhigen Satz kommt einzig durch die Orgelstimme, die in der linken Hand durch Dreiklangszerlegungen, in der rechten Hand durch Überleitungsfiguren in Achteln den Fluss in Gang hält.



Notenbeispiel 24: Sechter: *Missa in C, Sanctus*.

Im Benedictus ist die oben beschriebene Anlage insofern variiert, als die Abschnitte der einzelnen Stimmen erweitert und durch längere Orgelzwischenspiele verbunden sind, sodass das 42-taktige Benedictus insgesamt nur aus zwei „Soli“ und einem gemeinsamen Abschnitt besteht, wobei jeweils der gleiche Text („Benedictus qui venit in nomine Domini osanna in excelsis“) gesungen wird.

Ein zeitlicher Sprung nach vorne führt wieder zurück nach München, zu Josef Renner jun.⁴¹⁶ Er gehörte bereits einer Generation der Vertreter des Cäcilianismus

⁴¹⁶ 1868–1934.

an, die sich vorsichtig auch der moderneren Harmonik öffnet und arbeitete in seiner Messe für Sopran und Alt op. 31⁴¹⁷ daher mit neueren Harmonien. Der Orgelsatz ist vorwiegend, aber nicht streng, vierstimmig. Die Singstimmen werden von der Orgel frei mitgespielt, man findet sie meist in den oberen Stimmen der rechten Hand. Allerdings zeigt sich die dem polyphonen Gedanken entsprechende Eigenständigkeit der beiden Singstimmen, wie sie im Kyrie deutlich hervortritt, in der Orgel kaum. Dieses Kyrie, das die Form ABA' mit einer recht freien Reprisebildung zeigt, soll kurz betrachtet werden:

Moderato assai.

Sopran. *mf* Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri -

Alt. *mf* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son,

ORGEL. *mf*

Notenbeispiel 25: Renner: *Zweite Messe op. 31, Kyrie, Beginn.*

Die Orgelstimme wird in der Reprise (Notenbeispiel 26) nur relativ leicht abgewandelt. Allerdings wirft der Alt bereits im zweiten Takt, wo er zuerst geschwiegen hat, ein „Kyrie“ ein, das seine Töne aus den Harmonien der Orgel nimmt und eine freie Imitation des vorher eigentlich gar nicht imitierten Kyrie ist. Dafür „fehlen“ dem ursprünglichen Alt-Einsatz nun die ersten beiden Töne (diese findet man nur noch in der Orgelstimme), womit die quasi kanonische Verbindung der beiden Stimmen, die es vorher gab, zerstört ist.

p lei - son, *rit.* Chri - ste e - lei - son. *mf* Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei -

mf son, e - lei - son, Chri - ste e - lei - son. *p* Ky - ri - e, Ky -

⁴¹⁷ Josef Renner jun., *Zweite Messe für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung*, op. 31, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

son, e-lei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.
 -rie e-lei-son, Ky-ri-e, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.

Notenbeispiel 26: Renner: *Zweite Messe op. 31, Kyrie, „Reprise“.*

Ein Blick lohnt sich hier noch auf den Umgang mit den Ideen des Cäcilianismus. Die Messe steht in F-Dur, harmoniefremde Töne und chromatische Wendungen sind im Satz voll integriert. Dennoch fällt ein Vermeiden typisch dur-moll-tonaler Wendungen auf: Zwischenkadenz findet man auf allen Stufen, aber nie erreichen sie dabei „Stabilität“. Sie weisen eher einen trugschlüssigen Charakter auf, werden meist durch angebundene Töne vorbereitet oder sofort weitergeführt. So schließt das erste „Kyrie eleison“ in T. 3 auf A-Dur, dessen *cis* sobald es erreicht ist, sofort zu einer Durchgangsnote zum *c* des folgenden F-Dur wird, einem Akkord, der als Sextakkord auch keine besondere Stabilität aufweist. Auch dem F-Dur-Klang am ersten Schlag des 4. Taktes, der gleichzeitig dem Einsatz der Altstimme entspricht, wird seine Kraft genommen, indem der Grundton gleichsam wie eine Dissonanz am Schlag des vorigen Taktes bereits vorbereitet und daran angebunden wird. Ähnlich werden auch die Dur-Schlussakkorde aller Sätze durch entsprechende Vorbereitung und die Verwendung der Terzlage geschwächt. Lediglich der die Messe abschließende Schlussakkord, jener des Agnus Dei, erscheint in Oktavlage:

do-na nobis pa-cem, do-na nobis pa-cem, pa-cem, do-na no-bis pa-cem.
 pa-cem, do-na nobis pacem pa-cem, pa-cem, do-na no-bis pa-cem.

Notenbeispiel 27: Renner: *Zweite Messe, op. 31, Agnus Dei, Schluss.*

Zwar findet man die eine oder andere Dominante, sogar Dominantseptakkorde, im Vorfeld dieses Schlussakkordes, diese werden jedoch so geschickt in den Satz eingebaut, dass sie kaum eine Schlusswirkung erzeugen. Der letzte Dominantseptakkord erklingt im viertletzten Takt und mündet in die sechste Stufe. Trotz, oder gerade wegen zahlreicher Dissonanzen, die bis zum „reinen“ F-Dur-Klang aufgelöst werden müssen, wird hier der Schlussakkord gleichsam schleichend erreicht.

Das der Vokalpolyphonie nachempfundene Verschleiern bzw. Vermeiden von den einem Taktschema entsprechenden Akzenten durch diverse Formen der Überbindungen, die hier eben mit etwas „modernerer“ Dissonanzen verknüpft sind, führt gemeinsam mit der beschriebenen harmonischen Gestaltung zu einem sehr fließenden Satz, wobei auch die Melodiestimmen durchaus „melodiöser“ als bei manch anderem Vertreter des Cäcilianismus angelegt ist.

Ein entsprechender Umgang mit dem Text war ein wichtiges Anliegen der kirchenmusikalischen Reformer des 19. Jahrhunderts. Dazu zählte nicht nur die Vollständigkeit, dazu gehörte auch die Verständlichkeit und das Vermeiden „überflüssiger“ Wiederholungen. In dieser Messe von Renner kann man die Verwirklichung dieser Ideale sehr deutlich erkennen: Auch wo aufgrund kontrapunktischer Strukturen der Text nicht in beiden Stimmen parallel laufen kann, finden die beiden Stimmen zumindest in der letzten Silbe des Wortes wieder zusammen.

Notenbeispiel 28: Renner: *zweite Messe op. 31, Gloria, Singstimmen.*

Messen „für zwei gleiche Stimmen“ können prinzipiell von zwei Ober- oder zwei Unterstimmen gesungen werden. Der Grazer Domorganist (und Komponist der steirischen Landeshymne) Ludwig Carl Seydler verbindet in seinen 6 kurzen Messen

für zwei gleiche Stimmen mit Begleitung der Orgel⁴¹⁸ eher volkstümliche und noch an den Stil der Wiener Klassik erinnernde Elemente mit „strengen“ Formen wie (einfachen) Kanonbildungen aber etwa auch der Vertonung der Intonationsformeln von Gloria und Credo. Betrachtet man die 1. Messe aus dieser Reihe⁴¹⁹, fällt auf, dass die Singstimmen fast durchgehend in Terzen (seltener in Sexten) geführt sind. Die Anlage der einzelnen Sätze ist deutlich am Text orientiert: Das Kyrie dementsprechend dreigeteilt, mit dem „Christe“ in der parallelen Moll-Tonart von Solisten vorgetragen als kontrastierendem Mittelteil. Die folgenden Sätze sind „durchkomponiert“, hier erhalten die einzelnen Textzeilen dem Inhalt und der traditionellen musikalischen Ausdeutung entsprechend unterschiedlichen Charakter. Eine eigenständige Rolle kommt in dieser Messe der Orgel zu. Sie spielt nicht nur die Singstimmen mit – wobei sie diese auch etwas „freier“ umspielt – ihr kommen auch längere Vor- und Zwischenspiele zu, wie gleich am Beginn der Messe: Die Orgel stellt (im zweiten Teil variiert) die Melodie der Singstimmen in einem achttaktigen Vorspiel vor, die Singstimmen setzen im Kanon ein, wobei auch hier durch entsprechende Melodiegestaltung die Führung in Terzen und damit einfache Ausführbarkeit überwiegt. Die Orgel begleitet etwas frei, vereinfacht beim zweiten Kyrie den Einsatz der zweiten Stimme, der zu einer Stimmkreuzung führen würde, zugunsten eines Gangs in Terzen.

Kyrie.
Moderato.

⁴¹⁸ Ludwig Carl Seydler, 6 kurze Messen für zwei gleiche Stimmen mit Begleitung der Orgel, Eigentum des Herausgebers [1852].

⁴¹⁹ No. 1, Missa de St. Norberto in G.

Ky - ri - e - e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e -

Notenbeispiel 29: Seydler, „Missa de St. Norberto“, Kyrie.

In den beiden textreichen Sätzen überwiegt dann die homophone Gestaltung, wobei sich Solo und Tutti abwechseln. Die Intonationsformel ist (in den Gesangstimmen) jeweils „choralmäßig“ einstimmig angelegt, erst danach wird in Terzen weitergesungen. Unterschiedlich lange Orgelzwischenstücke verbinden die kurzen Abschnitte und modulieren gegebenenfalls hin zum nächsten Einsatz (z. B. T. 14–18 von G-Dur nach e-Moll):

Gloria.
Moderato.

Glo - ria in ex - celsis De - o et in ter - ra

Glo - ria in ex - celsis De - o et in ter - ra

pax hominibus be - ne - vo - lun - ta - tis lau - damus te bene - di - cimus te a - do - ra - mus

pax hominibus be - ne - vo - lun - ta - tis lau - damus te bene - di - cimus te a - do - ra - mus

te, glori - fi - camus, glori - fi - camus te.

te, glori - fi - camus, glori - fi - camus te.

Notenbeispiel 30: Seydler, „Missa de St. Norberto“, Gloria.

Etwas freier von den Singstimmen wird die Orgelbegleitung, wenn es darum geht, an wichtigen Stellen den Text auszudeuten, etwa im traditionell „lieblichen“ „Et incarnatus est“:

Solo
Et in car-natus est de Spi-ri-tu sancto ex Mari-a vir-gine et

Solo
Et in car-natus est de Spi-ri-tu sancto ex Mari-a vir-gine et.

Notenbeispiel 31: Seydler, „Missa de St. Norberto“, Credo, T. 37–42.

turus est cum glo-ria ju-di-ca-re vi-vos et mortuos.

turus est cum glo-ria ju-di-ca-re vi-vos et mortuos.

Notenbeispiel 32: Seydler, „Missa de St. Norberto“, Credo, T. 64–70.

Die „Missa in honorem Sanctae Clarae“ für zwei gleiche Stimmen des St. Gallener Komponisten Carl Greith⁴²⁰, der u. a. Schüler von Caspar Ett und Carl Ludwig Drobisch⁴²¹ war, ist in die Reihe der kontrapunktischen Messen zu stellen.

Die Beziehung der beiden Singstimmen ist durch Imitationstechnik bis hin zum Kanon geprägt. In den textreicheren Sätzen wechseln sie einander ab oder finden nach einem imitatorischen Beginn zu einem parallelen Gang. Besonders interessant ist in Bezug auf Imitationstechnik das Kyrie, in dem im ersten Teil und teilweise auch in den beiden folgenden Abschnitten die beiden Singstimmen durchgehend kanonisch geführt werden.

⁴²⁰ Carl Greith, *Missa in honorem Sanctae Clarae ad duas voces aequales comitante organo auctore Carolo Greith*, op. XX. Einsidlac, New York und Cincinnati (Benzinger) 1872.

⁴²¹ 1803–1854.

The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of two systems of music. The first system has two vocal staves and a piano accompaniment. The second system has two vocal staves and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include 'p' (piano) and 'Man.' (Mancuso). There are 'dim.' (diminuendo) markings above the vocal lines. The lyrics are: 'Ky - ri - e e - lei - son ..., e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son.' The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Notenbeispiel 33: Greith: „Missa in honorem Sanctae Clarae“, Kyrie.

Auch wenn alle Sätze mit Ausnahme des Benedictus (A-Dur) in E-Dur stehen, beschränkt sich Greith nicht – wie andere Komponisten „polyphoner“ Musik der Zeit, und wie es ja auch von den Vertretern des Cäcilianismus immer wieder gefordert wurde – auf eine Tonart und deren Hauptstufen, sondern bringt, neben relativ „schlichten“ harmonischen Fortgängen immer wieder mit plötzlichen Modulationen und teils alterierten (Sept-)Akkorden gewisse Überraschungseffekte: Am Ende des vierten Taktes moduliert Greith nicht, wie man es vielleicht erwarten könnte, mit einem Septakkord auf *fs* in die Dominanttonart H-Dur, sondern führt das *e* im Bass zum *g* weiter, erweitert den Satz zur Fünfstimmigkeit, löst den Akkord „ordnungsgemäß“ nach G-Dur (also die zur Grundtonart E-Dur kleinterzverwandte Dur-Tonart) auf, wodurch dieser in einen Quart-Sext-Akkord mündet, der allerdings durch den Einsatz des Pedals als sechste Stimme mit dem Grundton ergänzt wird:

The image shows a musical score for the Sanctus from Greith's 'Missa in honorem Sanctae Clarae'. It consists of two vocal staves and a four-part organ accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are 'San - - - - - ctus, San - - - - - ctus, San - - - ctus Do - mi - nus'. The organ part includes markings for 'Man.' (Mantel) and 'c.a.' (Cantabile).

Notenbeispiel 34: Greith: „Missa in honorem Sanctae Clarae“, Sanctus.

Ein Blick soll natürlich auch auf die Orgelstimme geworfen werden. Sie ist weitgehend polyphon angelegt, sodass die einzelnen Stimmen eine gewisse Eigenständigkeit aufweisen. Allerdings handelt es sich hier nicht um einen strengen kontrapunktischen Satz im herkömmlichen Sinn – die Anzahl der Stimmen (es sind meistens vier) wird immer wieder kurzfristig verändert. Die beiden Singstimmen findet man meist in den oberen Stimmen der Orgel wieder. Wie wenig Greith hier in seiner Polyphonie „linear“ denkt, kann man sehr schön am Beginn des Kyrie erkennen (Notenbeispiel 33). Im ersten Takt entspricht die Oberstimme der Orgel jener des Soprans. Die beiden von einer Pause unterbrochenen cis^2 der Singstimme im zweiten Takt werden von der Orgel – was nicht ungewöhnlich ist – zu einer ganzen Note zusammengefasst. Interessant wird es im dritten Takt, wo sie die Stimme des Soprans frei mit einem liegenden h^1 weiterführt um dann im vierten Takt wieder mit diesem zusammenzufinden. Der Beginn des Einsatzes im Alt wird von der Orgel nicht unmittelbar begleitet. Zwar wird das e von der linken Hand vorgegeben, sodass der Alt seinen Ton findet, in der „Altstimme“ der Orgel jedoch steht eine freie Imitation des Soprans ($gis^1 - cis^2 - h^2$), die auf den dritten Schlag im zweiten Takt mit dem der Gesangstimme „zusammenwächst“, im dritten Takt sich jedoch bereits wieder befreit, indem das von einer Pause unterbrochene fis^1 durch eine Weiterführung der Melodie ($fis - e - dis - fis$) verbunden wird. Diese wird allerdings im vierten Takt nicht wie der Alt weitergeführt, sondern bleibt auf e^1 liegen und vereinigt sich erst im nächsten Takt wieder mit der Singstimme. Noch interessanter in Bezug auf Linearität wird es im 2. System (T. 9 ff.). Bereits in Takt 8 füllt die Orgel die Pause der Sopranstimme mit einer Viertelbewegung, wie sie es ja auch vorher

schon gemacht hat, in T. 9 geht sie mit dem Sopran mit, in Takt 10 nimmt sie den umgekehrten Weg zu dem in Takt 8, hier hat die Gesangstimme eine Viertelbewegung, während die Orgel auf dem Ton g^l verweilt. Bei genauerer Betrachtung kann man jedoch erkennen, dass die Sopranstimme in der Altstimme der Orgel weitergeführt wird – aus dem liegenden gis^l des 9. Taktes entspringt die Weiterführung des Soprans in T. 10 ($gis - fis - e$) und mündet in T. 11 in die direkte Begleitung der Altstimme ($cis - h - ais - cis$), während nun in der höchsten Stimme der Orgel wieder der Sopran mitgespielt wird. Den Alt in T. 8–10 findet man in der Orgelstimme teilweise in der Tenorstimme. Von der Orgel wird hier also die streng lineare Form des fast wörtlichen Kanons der Sänger völlig durchbrochen.

Dieser sehr freie Umgang mit den Singstimmen gibt der Orgelstimme auch die Möglichkeit, den in der Grundstruktur vierstimmigen Satz immer wieder zu erweitern, indem diese variiert oder gar nicht mitgespielt (und damit Platz für neue Stimmen gemacht) wird oder einfach eine weitere Stimme hinzutritt.

Der Künstlername des Salzburger dem Cäcilienverein angehörenden Komponisten Johannes Hupfau⁴²², Peregrinus, lässt sein Vorbild deutlich erkennen. Obwohl auch er in seinen Kompositionen Elemente aus der Vokalpolyphonie aufnimmt, wird von ihm nicht versucht, diese streng nachzuahmen. In seiner „Messe zu Ehren der heiligen Angela“⁴²³ wechseln einander Abschnitte, in denen die beiden Singstimmen kontrapunktisch geführt werden, die dem „alten Stil“ nahe stehen – traditionell besonders im Kyrie ausgeprägt – mit eher homophonen Teilen, in denen die Stimmen bisweilen auch über mehrere Takte in Terzen geführt werden, ab. Die Orgel spielt den Vokalsatz mit kleinen Veränderungen (Zusammenfassung repetierter Töne, Einsetzen mit dem Ton vor dem Sängern, um ihn diesen anzugeben...) mit, und ergänzt ihn mit kleinen Zwischenspielen. Der Satz ist in seiner Grundstruktur meist vierstimmig, wobei an Stellen mit Pedal die Bassstimme öfters in Oktaven geführt wird.

Die Messe hat, auch wenn sie gewisse „Modernismen“ in Harmonik und Melodik nicht meidet, einen relativ einfachen und „sanglichen“ Grundcharakter, der in den

⁴²² 1856–1889.

⁴²³ Johannes Peregrinus, Messe zu Ehren der heiligen Angela für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung, Augsburg (A. Böhm & Sohn) o. J. [„Das Reinerträgnis ist für die Restaurierung der Ursulinenkirche in Salzburg bestimmt“].

Singstimmen durch die Bewegung in Terzen verstärkt wird. Dennoch – oder gerade deshalb – stechen völlig überraschende Modulationen bzw. Harmonien heraus. Gerade dieses, wohl auch im Text begründete Aufeinanderprallen harter Kontraste findet man am Beginn des Agnus Dei, es handelt sich hier um eine einfache Melodie in e-Moll, die mit einem schlichten vierstimmigen Satz begleitet wird. Plötzlich im vierten Takt wird der Leitton *fis* zu *f* erniedrigt, dieses auch noch durch einen oktavierenden Pedaleinsatz hervorgehoben, sodass an dieser Stelle ein verminderter Septakkord entsteht. Indem dieser in die Stimmführung eingebunden ist, würde er sich, bei entsprechender Auflösung etwa nach E-Dur als Dominante zu dem bereits am Beginn des Taktes erschienenen a-Moll, relativ „unauffällig“ in den Satz einfügen. Stattdessen folgt hier H-Dur, das allerdings dann zur Dominante der Ausgangstonart und von dieser (mit Terzen in den Singstimmen) weiter in die parallele Dur-Tonart G-Dur geführt wird.

Mit grosser Innigkeit, langsam.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun -
 di, mi - se - re - re no - - - bis!

Notenbeispiel 35: Peregrinus: „Messe zu Ehren der heiligen Angela“, Agnus Dei.

Fast noch härtere Kontraste findet man im Gloria – an einer inhaltlich in gewisser Weise verwandten Stelle („qui tollis peccata mundi, miserere nobis...“). Hier folgt – allerdings von Pausen unterbrochen – in Takt 49–50 auf H-Dur F-Dur, dann g-Moll und unmittelbar darauf Fis-Dur, in T. 57–58 kommt nach dem Fis-Dur-Dreiklang der quasi „tritonus-verwandte“ C-Dur-Klang. Interessant sind ab T. 58 auch in den Singstimmen die gerückten großen Terzen, die durch die Harmonisierung mit Oktavverdoppelungen in der Orgelstimme noch betont werden.

Nicht zu langsam, ausdrucksvoll.

CHOR.
 tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

SOLO.
 Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di,
 no-bis!

CHOR.
 su-scipe, su-scipe de-preca-ti-o-nem no-stram. Qui

mf, *pp*, *p*, *ff*, *p*

Pedal., *Manual.*

Notenbeispiel 36: Peregrinus: „Messe zu Ehren der heiligen Angela“, Gloria.

Michael Haller nimmt als Vertreter des „strengen“ Cäcilianismus, Referent des Cäcilienvereinskataloges und Autor zahlreicher Schriften in seinen Werken stark Bezug auf die „alte Vokalpolyphonie“. Die Anforderungen, die in der zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts gerne an die „wahre Kirchenmusik“ gestellt wurden, findet man in seinen Werken vereint: Die Melodik orientiert sich in ihrem primär stufenweisen Fortgang und der Vermeidung schwieriger Sprünge an der Gregorianik, der Satz ist polyphon, den alten Vorbildern entsprechend wird durch Überbindungen bzw. Synkopenbildungen die strenge Taktgliederung scheinbar aufgelöst. Die harmonische Anlage vermeidet typisch dur-moll-tonale Kadenzbildungen, stattdessen werden, entsprechend der Modalität, die Akkorde aller Stufen der Tonleiter relativ gleichberechtigt nebeneinander gestellt. Dissonanzen werden streng vorbereitet. Auch prägnante rhythmische Gebilde und typische Sequenzketten, wie man sie in vielen „ins Ohr gehenden“ Messen findet, werden vermieden – oft liegen diesen Sequenzierungen ja Quintfallsequenzen zugrunde, die

in dieser harmonischen Anlage natürlich nichts zu suchen hätten –, ebenso ausgeschlossen werden Periodenbildungen und ähnliche „liedmäßige“ Elemente.

In seinen zweistimmigen Messen mit Orgelbegleitung – betrachtet sollen hier die „Missa decima“⁴²⁴ werden – wird von Haller die Einstimmigkeit (beide Stimmen gemeinsam oder die beiden Stimmen abwechselnd) dem kontrapunktischen Satz gegenübergestellt. Werden die Stimmen parallel (etwa in Sexten) geführt, dann meist nur wenige Töne lang, um dann wieder in eine Gegenbewegung zu wechseln.

The image displays three systems of musical notation for a Mass setting. Each system consists of two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and a piano/organ accompaniment. The first system is marked 'Con moto.' and 'mf'. The lyrics are: 'Pa - trem omni-po - ten - tem, fa - ctorem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num'. The second system continues the lyrics: 'vi - si - bi - li - um o - mni - um et in - vi - si - bi - li - um. Et in u - num Do - mi - num'. The third system is marked 'p' and 'Mod.' and contains the lyrics: 'Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - ge - ni - tum. Je - sum Chri - stum, Fi - li - um De - i u - ni - genitum. Et ex Pa - tre na - tum an - te omni -'. The organ part features a simple, rhythmic accompaniment with some imitative patterns.

Notenbeispiel 37: Haller: *Missa decima*, op. 23, *Credo*.

Der Orgel darf in diesem Stil nur unterstützende Funktion zukommen, Vor- oder Zwischenspiele werden daher vermieden. Nur vorsichtig kann sie sich (z. B. Notenbeispiel 37, T. 9 f.) in den imitatorischen Satz durch stark vereinfachte Einsätze

⁴²⁴ Michael Haller, *Missa decima ad duas voces cum organo comitante*, op. 23, Regensburg, New York & Cincinnati (Friedrich Pustet) 1881.

in Tenor- und Bassstimme einbringen. Meist begleitet sie vierstimmig, bei dynamischen Steigerungen auch fünf- oder sechsstimmig, wobei die oberen beiden Stimmen (oder wenn einstimmig gesungen wird die oberste) oft die Singstimmen mitspielen. In manchen Abschnitten erhält eine einstimmig geführte Singstimme mehr Solocharakter, dieser wird dadurch verstärkt, dass die Orgel sich auf Begleitakkorde beschränkt, deren oberste Stimme nur teilweise der Singstimme entspricht (z. B. Notenbeispiel 37, T. 20ff.: „Et ex Patre“).

Während die oben beschriebene Messe von Haller, genauso wie seine „Missa quarta“⁴²⁵, in der er dies auch in den „Vorbemerkungen“ angibt, von Sopran und Alt oder von Tenor und Bass gesungen werden kann, ist die „Missa in honorem Sancti Antonii de Padua“⁴²⁶ in der ebenfalls zweistimmigen Fassung als op. 62a für Cantus und Altus unisono sowie Tenor und Bassus unisono, also für eine Ober- und eine Unterstimme mit Orgelbegleitung komponiert. Hier kann man auch einen deutlichen Unterschied – in der ebenfalls vorwiegend vierstimmigen – Begleitung erkennen: Während in den anderen beiden Messen bei einstimmigen Stellen, egal ob von Sopran (Tenor) oder Alt (Bass) gesungen, diese Stimme in der Orgel fast immer die Oberstimme des vierstimmigen Satzes bildet, werden bei einstimmigen Stellen der Männerstimmen hier in der Begleitung höhere Töne ergänzt, d. h. das (oft relativ freie) Mitspielen der Männerstimme wandert, insbesondere wenn es sich um eine Gegenüberstellung von Ober- und Unterstimmen handelt, in eine Mittel- oder die Unterstimme:

Notenbeispiel 38: Haller: *Missa sexta decima*, op. 62a, *Kyrie*.

⁴²⁵ Michael Haller, *Missa quarta ad duas voces cum organo vel harmonio comitante*, op. VIII. Regensburg, New York & Cincinnati (Friedrich Pustet) 1877.

⁴²⁶ Michael Haller, *Missa sexta decima in honorem Sancti Antonii de Padua*, op. 62a, Regensburg (H. Pawelek) o. J.

Die „Missa in honorem S. Ambrosii“⁴²⁷ von August Löhle⁴²⁸ ist von einer relativ strengen kontrapunktischen Gestaltung geprägt, in der die recht eigenständig angelegten Singstimmen immer wieder über kurze Strecken im Kanon geführt werden. Löhle arbeitet mit Elementen aus der Modalität, dennoch steht er, wie bereits das Anfangsmotiv, das aus den Tönen des D-Dur-Dreiklangs gebildet ist, aber auch Terzgänge etc. es zeigen, der Dur-Moll-Tonalität näher. Typische Kadenzbildungen werden vermieden, stattdessen fließt der Satz durch Halbschlüsse aber auch „instabile“ Klänge (alterierte Akkorde aber auch Umkehrungen von Dreiklängen) gleichsam immer weiter.

Moderato. Aug. Löhle.

Oberstimmen. *p* Ký - ri - e e - léi - - son,

Unterstimmen. *p* Ký - ri - e e -

ORGEL. *p*

Man. Péd.

Notenbeispiel 39: Löhle: „Missa in honorem S. Ambrosii“, Kyrie.

Die Orgelstimme stützt die Gesangstimme immer wieder, indem sie einzelne Töne oder kurze Abschnitte (in irgendeiner Stimme) mitspielt, entwickelt sich allerdings weitgehend eigenständig und fügt den Gesangstimmen auch eine eigenständige Melodie hinzu.

⁴²⁷ August Löhle, *Missa in honorem S. Ambrosii ad duas voces inaequales comit. Organo.* Messe zu Ehren des heiligen Ambrosius für vereinigte Ober- u. Unterstimmen mit Orgelbegleitung, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1900.

⁴²⁸ 1852–1919.

4.1.4 Messen mit pädagogischem Hintergrund / Kindermessen

In der (musikalischen) Ausbildung von Kindern und Jugendlichen – soweit sie, wie es ja mehrere Jahrhunderte lang üblich war, zumindest teilweise in kirchlichen Einrichtungen geschah – war das Mitwirken bei der Aufführung von Messen bzw. der Kirchenmusik gängige Praxis. Hier wurden sie wohl primär bei den „normalen“ Messen eingesetzt, wenn auch Komponisten sicherlich die Fähigkeiten ihrer (oft besonders begabten) jungen Mitwirkenden berücksichtigen konnten oder mussten.

Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert findet man eine nicht zu unterschätzende Anzahl an Messen, die im weiteren Sinn pädagogische Ziele verfolgen. Viele engagierte Kirchenmusiker standen als Lehrer oder Priester in direktem Kontakt mit Kindern und Jugendlichen, und erkannten die Notwendigkeit von entsprechenden Kompositionen, um diese zur Kirchenmusik hinzuführen. Man versuchte dadurch längerfristig neue Sänger für Kirchenchöre zu gewinnen. Daneben gab es auch in den verschiedensten Schulen und sonstigen Erziehungsanstalten Chöre, die für die Gottesdienstgestaltung ihnen entsprechende Messen benötigten. Nicht zuletzt wurden für den Aufbau neuer Kirchenchöre einfache Messen vorgelegt, um diese Schritt für Schritt an schwierigere Werke heranzuführen. Auch war man bestrebt, mit einfachen Kompositionen die Sänger an die kirchenmusikalischen Ideale wie Polyphonie und Gregorianik vorsichtig heranzuführen.

Viele dieser Messen erwähnen ihren pädagogischen Zweck am Titelblatt oder im Vorwort, wobei sie natürlich dennoch primär für die praktische Aufführung gedacht sind.

Je nach Zweck ist die Besetzung gestaltet – für Kinder naturgemäß meist mit ein oder zwei Oberstimmen, für Gymnasialchöre aber auch für die heranzubildenden Kirchenchöre kommen oft auch Männerstimmen hinzu.

Messen zu pädagogischen Zwecken können prinzipiell genauso vielfältig gestaltet sein wie alle anderen Messen. Allerdings finden sich gewisse Einschränkungen, etwa in den Messen für Schulkinder ein eher geringer Tonumfang und gute „Sanglichkeit“ wie auch ein einfacher Rhythmus. Dennoch kann – zumindest für „fortgeschrittene“ Sänger etwa in Gymnasien – durch eine größere Unabhängigkeit von Sing- und

Orgelstimme eine kompliziertere Struktur angewandt werden. So bringt in der Messe für Gymnasialchöre⁴²⁹ des Münchners Clemens Huber⁴³⁰, die durch eine einfache und immer wiederkehrende Thematik im Gesang gekennzeichnet ist, die Orgel eine abwechslungsreiche Ergänzung:

Cl. Huber.

Adagio.

Sopran, Alt. Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son

Tenor, Bass. Ky-ri-e e-lei-son, e-

ORGEL.

Notenbeispiel 40: Cl. Huber, „Lateinische Messe“, *Kyrie*.

Um das Lernen zu vereinfachen, können längere einstimmig geführte Abschnitte eingeführt werden, auch die Führung der Stimmen in Terzen (Sexten) erleichtert die Ausführung für die Lernenden, das Rezitieren auf einem Ton erspart das Einüben längerer Melodien, wie in der, nun (im beginnenden 20. Jahrhundert) auch auf dem Titelblatt als den „Kindermesse“⁴³¹ bezeichneten Komposition von Karl Eberle, in deren Vorwort dieser als Zweck angibt, sie soll

den „Anfängern“ im kath. Kirchengesang dienen und den Übergang vom zweistimmigen Volkslied zum zweistimmigen Chorgesang erleichtern helfen.

⁴²⁹ Clemens Huber, Lateinische Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbegleitung für Gymnasialchöre wie auch allgemein für Kirchenchöre, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1902.

⁴³⁰ Gest. 1930 (85-jährig).

⁴³¹ Karl Eberle, Erste Kindermesse für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung, op. 23, Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1911.

Frisch und bestimmt.

Et u-nam san-ctam ca-tho-li-cam et a-po-sto-li-cam Ec-cle-si-am.

Ped.

Alt.
mf

Confiteor unam baptisma in remissionem peccatorum. Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Man.

Notenbeispiel 41: Eberle: Erste Kindermesse, Credo.

Um junge Sänger in die Kirchenmusik des Cäcilianismus einzuführen, komponierte Eduard Brunner⁴³² seine Messe über das Lied „O Christ, hie merk“⁴³³. Wie er im Vorwort schreibt, wurde sie

auf Wunsch des Diöcesan-Caecilien-Vereins Seckau in der Weise komponiert, dass sie entweder mit Sopran und Orgel, oder Sopran, Alt und Orgel, oder mit Hinzufügung des Basses aufführbar sei. Sie soll insbesondere dazu dienen, junge Sänger nach Abfertigung der Elementarschule in den polyphonen Kirchengesang einzuführen. Sie soll also nicht nur kleineren Chören zur Aufführung beim liturgischen Gottesdienste, sondern auch als Unterrichtsmaterial an grösseren Gesangschulen dienen.

Von den einzelnen Singstimmen wird kein großer Tonumfang verlangt, auch die als Bass bezeichnete Stimme ist wohl mit ihrem Umfang von *B-d¹* von den meisten Männern zu bewältigen. Durch die Wahl eines bekannten Liedes als Thema der Messe wird das Erlernen ebenso erleichtert wie durch die durchwegs einfachen

⁴³² 1843–1903.

⁴³³ Eduard Brunner, Messe in F-Dur für eine, zwei oder drei Singstimmen mit Orgelbegleitung nach den Motiven des Kirchenliedes „O Christ, hie merk“, op. 176, Graz (Styria) 1901.

Tonschritte. Dennoch findet man einfache Imitationen, typische Wendungen aus der „Vokalphonie“ und eine gewisse Eigenständigkeit der Stimmen:

The image shows a musical score for a Kyrie by Eduard Brunner, Op. 176. The score is for Soprano, Alto, Bass, and Organ. It is in 4/4 time and marked 'In ruhiger Bewegung.' The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.' The organ part is marked 'Moz.'

Notenbeispiel 42: Brunner, Messe „O Christ, he merk“, Kyrie.

Die Orgelstimme ist meist vierstimmig geführt und spielt den dreistimmigen Vokalsatz fast wörtlich mit, ergänzt ihn aber durch eine „Tenor-Stimme“, die allerdings eher als harmonische Füllstimme angelegt ist. Auch an einstimmigen Stellen wird vierstimmig begleitet. In kurzen Überleitungen und an einzelnen Stellen auch in der Begleitung (z. B. am Beginn des Agnus Dei) kann die Orgel auch vorsichtig hervortreten.

Elemente aus der Gregorianik, „moderne“ Harmonik und „Wiener Tradition“ mischt Julius Böhm⁴³⁴, Vizehofkapellmeister in Wien und Direktor des Allgemeinen Kirchenmusikvereines in Wien in seiner „Leicht ausführbaren Lateinischen Messe zum Gebrauche an Mitteschulen“⁴³⁵. Die Melodik orientiert sich stark am Vorbild Gregorianik, immer wieder klingt auch in den Kadenzbildungen Modalität an. Im „Et incarnatus“ des Credo wird der Choral (aus Credo III) direkt zitiert. Zwar werden dieselben Motive öfters variiert gebracht, es gibt allerdings kein eigentliches „Thema“. Ähnlich wie in (neueren, bereits sich der Dur-/Moll-Tonalität nähernden) Melodien der Gregorianik entwickelt sich hier die Melodie.

Durch Abwechseln von Männer- und Frauenstimmen sowie dem ganzen Chor wird Monotonie vermieden und stellenweise ein „antiphonischer“ Charakter eingebracht.

⁴³⁴ 1851–1917.

⁴³⁵ Julius Böhm, Leicht ausführbare Lateinische Messe zum Gebrauche an Mitteschulen im beschränkten Tonumfang gesetzt, Wien (R. Lindner & F. Rörich) o. J.

Ergänzend kann ein Soloquartett (bzw. ein kleiner gemischter Chor) zum Einsatz kommen, wodurch die Einstimmigkeit für kurze Abschnitte zur Vierstimmigkeit wird.

Moderato. **Kyrie.**

GESANG. *p* S.A. *p* T.B.
 Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri -

ORGEL. Moderato. *p*
 Ohne Ped.

Notenbeispiel 43: Böhm: „Leicht aufführbare Lateinische Messe“, Kyrie.

Auch wenn die Orgelstimme grundsätzlich vierstimmig angelegt ist, geht Böhm doch auf den Charakter und die Dynamik der einzelnen Stellen durch unterschiedliche Begleittechniken differenzierter ein. So wird die Klangfülle im akkordischen Satz durch Oktavverdoppelung in der tiefen Lage beim ungewöhnlich „hymnisch“ angelegten „descendit de coelis“ im Credo erweitert:

f poco rit.
 propter nostram sa - lu - tem des - cen - dit, des - cen - dit de - coe - lis.

f poco rit.
 Ohne Ped.

Notenbeispiel 44: Böhm: „Leicht aufführbare Lateinische Messe“, Credo „descendit de coelis“.

An leisen Stellen hingegen kommen „Umspielungen“ bzw. vorsichtige Gegenstimmen zum Einsatz:

p S.A.
 si - mul a - do - ra - tur et con - glo - ri - fi - ca - tur, qui lo - cu - tus est

p
 Ohne Ped.

Notenbeispiel 45: Böhm: „Leicht aufführbare Lateinische Messe“, Credo „simul adoratur et conglorificatur“.

Nebenbei sei an dieser Stelle erwähnt, dass sich der Bruder Julius Böhm, Josef, der ja vor diesem den Wiener Cäcilienverein leitete und sich mit viel Engagement den kirchenmusikalischen Reformen in Wien widmete, auch intensiv für eine Verbesserung des Gesangsunterrichtes in den Schulen einsetzte – er forderte u. a. ein besseres Eingehen auf die jugendlichen Stimmen.⁴³⁶

Viele Messen sind sowohl als sehr einfache Messen für Kirchenchöre gedacht als auch für Kinder bzw. Jugendliche. So schreibt Vinzenz Goller in der Anmerkung zu seiner zweistimmigen (Ober- und Unterstimmen) „Messe zu Ehren der hl. Schutzengel“⁴³⁷ in der Anmerkung, er habe bewusst einen geringen Tonumfang für die beiden Stimmen gewählt, um damit besonders jugendlichen Sängern entgegenzukommen.

Ein Beispiel für eine Messe, in der auch ältere noch in Ausbildung stehende Sänger mitwirken können, die bereits den Stimmbruch hinter sich haben, in der also auch Männerstimmen erforderlich sind, wurde bereits am Beginn dieses Kapitels genannt. Neben den Messen für gemischten Chor gibt es auch solche nur für Männerstimmen bzw. wahlweise für hohe oder tiefe Stimmen. So schrieb Karl Wendl⁴³⁸ mit der Widmung „für den Kirchengesangschor des Königlichen Realgymnasiums in München“ eine „Missa Juvenilis“⁴³⁹ für wahlweise 3 Ober- oder Unterstimmen wie auch eine „Missa Academica“⁴⁴⁰ für vierstimmigen Männerchor und eine „Seinem unvergesslichen Lehrer und Meister Professor Dr. Joseph Ritter von Rheinberger veiland Königl. Geheimrat und bayer. Hofkapellmeister voll Verehrung und Dankbarkeit“ gewidmete „Missa Scholaris“⁴⁴¹ für zwei Singstimmen. Für rein männliche Ausbildungsstätten wurden naturgemäß Männerchormessen komponiert,

⁴³⁶ Vgl. Josef Mantuani, Prof. Josef Böhm. Abriss seines Lebens und Wirkens, Wien 1895, S. 15 f.

⁴³⁷ Vinzenz Goller, Messe zu Ehren der hl. Schutzengel. Zweistimmig für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgelbegleitung, op. 36, Altötting (Alfred Coppenrath, 4. Aufl.) o. J.

⁴³⁸ Geb. 1868.

⁴³⁹ Karl Wendl, Missa Juvenilis. Jugendchor-Messe in D für 3 Ober- oder Unterstimmen mit Orgel oder Streichquartett ad libitum, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1911.

⁴⁴⁰ Karl Wendl, Missa Academica. Academische Studenten Messe für vierstimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1911.

⁴⁴¹ Karl Wendl, Missa Scholaris. Studienchor-Messe in A für zwei Singstimmen mit Orgel und Streichquartett ad libitum, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1905.

ein weiteres Beispiel dazu ist die „Namen-Jesu-Messe“⁴⁴² des Prager Komponisten Johannes Ev. Zelinka⁴⁴³ „für Studenten- u. Seminar-Chöre wie auch allgemein für Kirchenchöre“ für dreistimmigen Männerchor, die über den Noten zusätzlich die Überschrift „In stylo facili“ trägt.

Die Möglichkeit, mit den Kindern Musik für die Kirche (in der Schule) einzustudieren, wurde gerne für die Gottesdienstgestaltung genützt. Johann Nepomuk Škrapa beschreibt im Vorwort zu seiner „Missa pro populo“⁴⁴⁴, in der auch Volksgesang vorgesehen ist (auf diese Komposition wird weiter unten noch eingegangen), wie man Kinder hier bewusst einsetzen kann, aber auch wie intensiv der Unterricht gestaltet war:

Am zweckmäßigsten dürfte es sein, die Einübung mit der Schuljugend zu beginnen und durch diese das Volk in's Interesse zu ziehen. Die Methode wäre einfach folgende: Die Schulkinder nehmen den zu diesem Behufe eigens gedruckten Text in die Hand und lesen ihn, eines nach dem andern, laut und vernehmlich herab. Hierauf läßt der Lehrer die für den Kirchendienst geübten Singknaben (Diskantisten) heraustreten, welche, von der Violine des Lehrers unterstützt, einen Absatz bis zum ersten Beistrich oder Punkte, oder einer Pause den Uebrigen vorsingen. Dieser wird dann von den Andern so lange wiederholt nachgesungen, bis kein falscher Ton zu vernehmen ist. Hierauf wird zum nachfolgenden Absatze geschritten, so dann, wenn auch dieser von Allen eingeübt ist, der erste mit ihm verbunden gesungen, und also wird fortgeföhren bis zu Ende. Alle Zwischenspiele müssen aus der Orgelstimme vorgespielt und bei der dritten Vortragsweise, die mit Soli bezeichneten und dann blos vom Chore vorzutragenden Stellen vorgesungen werden, damit sich auch

⁴⁴² Joannes Ev. Zelinka, *Missa in hon. Ss. Nominis Jesu. Namen-Jesu-Messe für Tenor I, II u. Bass mit obligater Orgelbegleitung. Für Studenten- u. Seminar-Chöre wie auch allgemein für Kirchenchöre*, op. 5, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1904.

⁴⁴³ 1893–1969.

⁴⁴⁴ Johann Nepomuk Škrapa, *Missa pro populo – Mše pro lid – Volks-Messe a canto, alto, tenore, basso et organo cum violone obligato, corni, clarini & tympani ad libitum*, Prag (C. G. Medau) 1854.

diese dem Gedächtnisse einprägen, und dadurch das Einfallen des Volkes sichergestellt werde.

Wendet man diesen Gesangübungen täglich auch nur eine halbe Stunde zu, so kann die ganze Messe binnen drei bis vier Wochen eingeübt sein. Sodann aber können die Schulkinder den Erwachsenen als Vorsänger dienen, und wenn jene (etwa an Sonntagen nach dem nachmittägigen Gottesdienste) in der Kirche jedesmal auch nur einen Theil probeweise vorgetragen, so wird sich ihnen bald die ganze Gemeinde anschließen.

Der Wunsch, Kirchenchöre zu haben, machte es notwendig, bewusst neue Mitglieder – und hier wusste man, dass man im Kindes- und Jugendalter ansetzen muss – heranzubilden. Nicht hochbegabte junge Musiker sind hier die Zielgruppe, sondern „normale“ musikalische Schulkinder und Jugendliche. Die Messen sind einfach auszuführen und damit den Fähigkeiten der noch nicht oder wenig geschulten Sänger angepasst, sodass dennoch eine ordentliche Aufführung zustande kommen konnte. Trotz aller Entgegenkommen wird in den Messen allerdings nicht versucht, „kindlich“ zu komponieren. Im Gegenteil: sie bezwecken, die Kinder zu dem (wie auch immer im Detail aussehenden) Kirchenstil hinzuführen.

Ein Unterschied zwischen (sehr) einfachen Messen für den allgemeinen Gebrauch und jenen, die speziell für Kinder und Jugendlich bzw. auszubildende Erwachsene geschrieben sind, ist, wie man sehen kann, nicht unbedingt gegeben. So konnten viele der sehr einfachen Messen auch von Kindern aufgeführt werden. Auch hier war bei vielen Messen eine mehrfache Verwendungsmöglichkeit – unabhängig von dem, was explizit im Titel der Messe geschrieben steht – gegeben.

Vielleicht ist auch das Titelbild zu den „Drei ganz leichte deutsche Messen“⁴⁴⁵ von Alois Bauer, die als Singstimmen Sopran, Alt und Bass verlangen (in der Reihe „Die Sions-Harfen“ erschienen), nicht zufällig gewählt: Vor der Kirche steht ein Lehrer mit seinen Schulkindern. Gemeinsam konnten sie diese Messe wohl gut aufführen,

⁴⁴⁵ Alois Bauer, Drei ganz leichte deutsche Messen für Sopran, Alt, Bass und ausgesetzte Orgel oder 2 Violin, 1 Flöte, 2 Clarinett, 2 Horn und Violon, 42. Werk (Die Sions-Harfen), Augsburg (Anton Böhm), o. J.

die Kinder singen Sopran und Alt, der Lehrer die Männerstimme (und spielt Orgelbegleitung):



Abbildung: Titelbild zu den „Drei ganz leichte deutsche Messen“ von Alois Bauer.

4.2 Weitere Formen der Orgelmessen

4.2.1 *Männer- oder Frauenchormessen*

Nicht unbedeutend war im 19. Jahrhundert das „Männerchorwesen“ – hier fand auch immer wieder ein Austausch zwischen „weltlichen“ Chören und der Kirchenmusik statt.

Messen für Frauen- (bzw. Oberstimmen-)Chor waren prinzipiell für überall dort bestimmt, wo keine Männerstimmen vorhanden waren. Es konnten also genauso Kirchenchöre ohne Männer sein, Einrichtungen, in denen primär Mädchen oder Knaben tätig waren wie auch Schul- und Kinderchöre.

Messen für Männerchor sind meist drei- oder vierstimmig, jene für Frauenchor (bzw. Oberstimmenchor) überwiegend zwei oder dreistimmig. Daneben findet man auch zwei- oder dreistimmige Kompositionen, die wahlweise für Männer- oder Frauenstimmen (bzw. Kinder) geschrieben sind.

Ein nicht unbedeutender Ort zur Aufführung insbesondere von Messen nur für Frauenchor, aber auch solcher nur für Männerstimmen, waren Klöster. Einige Messen lassen auf Grund ihres Autors oder ihrer Widmung einen direkten Bezug zu einem Orden bzw. speziellen Kloster erkennen, daneben wurden in Klöstern natürlich – wieder abhängig von der Ausrichtung der kirchenmusikalisch aktiven Personen – Werke aus dem allgemeinen Repertoire, gegebenenfalls auch mit externen Kräften, aufgeführt, wobei insbesondere bei Männerorden der Chor nicht immer nur aus den Ordensangehörigen bestand. Da sich die für Orden komponierten Messen in Bezug auf ihre Anlage nicht prinzipiell von den übrigen Orgelmessen unterscheiden, werden sie hier nicht gesondert behandelt.

Josef Rheinberger⁴⁴⁶ komponierte drei dreistimmige Messen für Frauenchor mit Orgelbegleitung: (die Messe in A, op. 126⁴⁴⁷, die in der Hofkapelle in München in

⁴⁴⁶ Sein eigentlicher Taufname war Gabriel Josef Rheinberger, es bürgerte sich jedoch der Name Josef Rheinberger ein.

der Weihnachtsnacht des Jahres 1881 zur ersten Aufführung gelangte, weiters sein Opus 155⁴⁴⁸ sowie Opus 187⁴⁴⁹).

Ein vergleichender Blick in zwei Sätze dieser Messen, nämlich in Sanctus und Benedictus, soll unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten dieser beiden Sätze aber auch etwas vom Kompositionsstil Rheinbergers zeigen:

Für Sanctus und Benedictus der Messe op. 126 wählt Rheinberger die Tonartenkombination A-Dur und Des-Dur, wobei er den Übergang in wenigen Schritten durch die Umdeutung des Gis-Dur-Dreiklages als Dominante (*as*) von *des* erreicht. Bemerkenswert ist der Beginn des Sanctus. Im Grunde ist es eine aufsteigende Skala – mit *e*¹ beginnend bis *fis*² aus den Tönen der A-Dur-Tonleiter:

Notenbeispiel 46: Rheinberger: Messe op. 126, Sanctus.

Die Töne von *e* (Dominante) bis *gis* stehen in etwas kürzeren Notenwerten gleichsam als hinleitendes Vorspiel der Orgel, die Singstimmen beginnen dann mit dem eigentlichen Grundton *a*. Nicht in einer Stimme wird die Skala ausgeführt, sie ist auf die drei Frauenstimmen aufgeteilt (A–S2–S1– A–S2–S1). Immer bleibt der jeweilige Ton jedoch als Oberstimme erhalten, sodass sowohl Alt – als eigentlich tiefste Stimme – wie auch der zweite Sopran den ersten Sopran an Höhe übertreffen.

⁴⁴⁷ Josef Rheinberger, Messe in A. Opus 126 für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung, München (Chr. Werner) 1881 (Reprint der Erstausgabe Stuttgart (Carus-Verlag) 1983).

⁴⁴⁸ Josef Rheinberger, Messe für dreistimmigen Frauenchor (leicht ausführbar) mit Orgelbegleitung, op. 155, Leipzig (Otto Forberg) o. J. (Josef Gabriel Rheinberger, Sämtliche Werke, Stuttgart (Carus-Verlag) 1998).

⁴⁴⁹ Josef Rheinberger, Missa (sincere in memoriam) für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung, op. 187, Leipzig (Otto Forberg) 1897 (Josef Gabriel Rheinberger, Sämtliche Werke, Stuttgart (Carus-Verlag) 1998).

Gleichzeitig bilden die drei bzw. sechs Einsätze der Stimmen eine doppelte Imitation einer absteigenden Tonfolge. Die Orgel fasst hier in der rechten Hand die Stimmen eher nur harmonisch zusammen, durch die legato durchgezogene Oberstimme wird diese jedoch unterstützt. In den Unterstimmen wird zuerst vom Pedal, dann in höherer Lage im Manual, jeweils eine Fünftongruppe entgegengestellt. In der Weiterführung wird teilweise mit dem Material des Beginns gearbeitet, auch kurze Imitationen werden eingefügt. Das „Osanna“ (T. 23ff.), das nach dem Benedictus wiederkehrt, arbeitet mit dem rhythmisch signifikant gestalteten ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$) und sequenzierten Intervall der Sext.

Die Messe wurde für die Erstaufführung mit Streichquartett und Flöte instrumentiert und erschien unter dem Titel „Missa in Nativitate Domini“ – was, wie Willi Schulz im Vorwort zu der Reprint-Ausgabe im Carus-Verlag anmerkt, lediglich mit dem Datum der ersten Aufführung zusammenhängt. Dennoch: Im Benedictus ist über die allgemein übliche liebliche Gestaltung dieses Satzes hinausgehend ein gewisses pastorales Flair nicht zu überhören. Im 6/8tel-Takt angelegt, erklingen über einem aus einfachen Dreiklangsharmonien aufgebauten Pianissimo-Klangteppich in der Orgel als „dolce“-Soli gleichsam wie in einem Gespräch die drei Stimmen mit einer kurzen Melodie, die einen wiegenden Duktus zeigt:

37 Andante. $\text{♩} = 100$. SOLO. *p dolce* 40 *mf*

SOLO. *p dolce* Be - ne - dictus qui ve - nit in nomi - ne

Be - ne - dictus qui ve - nit *mf* in nomi - ne Do - mi - ni,

SOLO. *p dolce* Be - ne - dictus qui ve - nit

pp *Man.*

Notenbeispiel 47: Rheinberger: Messe op. 126, Benedictus, Beginn.

Erst später wird die Orgel sich in das Gespräch einmischen, wenn sie in kurzen Zwischenspielen den nun gemeinsam singenden Frauenstimmen gegenübergestellt wird (T. 49ff.):

Orgelpunkt *Es*) werden jedoch die begleitenden Stimmen. Dabei liegt der zweiten Stimme die einfache Tonfolge *g-as-g* zugrunde, die immer neu ausgeschmückt wird, der Alt passt sich in das harmonische Gerüst mit einer stärker veränderten Tonfolge ein. Die Orgel spielt die Singstimmen in teilweise vereinfachter Form mit, führt diese – auch die Skalenfigur – aber in einem kurzen Zwischenspiel weiter.

Für das „Osanna“ wird ein wieder von einem größeren Intervallsprung geprägtes Motiv verwendet, das frei imitatorisch durch die Stimmen wandert:



Notenbeispiel 50: Rheinberger: Messe op. 155, Sanctus, T. 25-27 (Sopran).

Ein eng verwandtes Motiv prägt auch das Benedictus. Hier kommt Rheinbergers kontrapunktische Kunst zum Tragen, wenn er die beiden Sopranstimmen durch den ganzen Satz hinweg – auch durch das angeschlossene „Osanna“ – im Kanon führt. Die Altstimme ist einfach und in längeren Notenwerten gehalten.

Gar nicht der Linearität der im Kanon geführten Oberstimmen entspricht die Orgelstimme, die diese frei zusammenfügt und ergänzt:



Notenbeispiel 51: Rheinberger: Messe op. 155, Benedictus, Beginn.

Ein leiser, dreimal wiederholter und um eine Sekund überschrittener Quintsprung bildet das dreimalige Sanctus der Messe op. 187. Gleichsam frei in den Raum gestellt

erscheint dieses Thema zuerst im Sopran, dann eine Oktav tiefer im Alt, nach zwei Takten noch einmal im Sopran. Zuerst einstimmig, dann zweistimmig, werfen die übrigen Stimmen aus einem absteigenden Dreiklang gebildete Motive dazwischen:

Adagio $\text{♩} = 66$.
 Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus
 Adagio $\text{♩} = 66$.
 Sanctus, Sanctus, Dominus
 pp

Notenbeispiel 52: Rheinberger: Messe op. 187, Sanctus, Beginn.

Lebendiger wird der Satz mit dem Eintreten des punktierten Motivs beim „Pleni sunt coeli“ (T. 11), das nach dem Benedictus auch dem abschließenden „Osanna“ unterlegt werden wird:

cresc.
 Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et
 Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt
 Dominus Deus Sabaoth.
 f
 mf

Notenbeispiel 53: Rheinberger: Messe op. 187, Sanctus, Sanctus, T. 7–12.

Das „Osanna“ des Sanctus hingegen ist thematisch vom Anfangsmotiv dieses Satzes geprägt.

Auch das Benedictus hängt nicht nur durch die Beibehaltung des 4/4tel-Taktes sondern auch thematisch eng mit dem Sanctus zusammen. Der in B-Dur als der Paralleltart zur gleichnamigen Tonart des Sanctus (G-Dur) komponierte Satz wird von einer Umkehrung des Sanctus-Motivs eröffnet:

Lento $\text{♩} = 72$.

Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus
 Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus qui ve - - nit in no - - mi - ne

Notenbeispiel 54: Rheinberger: Messe op. 187, Sanctus, Benedictus, Beginn.

Freilich könnte man das punktierte Motiv des „Pleni“ (T. 11) als Erweiterung bzw. mit Sekundschritten ausgefüllte Version des Anfangsthemas betrachten, in der absteigenden Linie des „Osanna“ des Sanctus eine Umkehrung dazu:

ter - - - ra, coe - li et - - ter - - ra glo - ri - a tu - a, o - san - na,
 o - san - - na in ex - cel - - sis.

Notenbeispiel 55: Rheinberger: Messe op. 187, Sanctus, T. 13–25 (Sopran).

Jedenfalls bildet diese punktierte aufsteigende Linie das Material für das dem Benedictus angeschlossene „Osanna“, und der Abschluss des Satzes ist quasi eine freie Augmentierung der eben beschriebenen absteigenden Linie.

Zum Vergleich Sanctus und Benedictus aus einer Frauenchormesse⁴⁵⁰ eines anderen bayrischen „spätromantischen“ Komponisten, von Heinrich Huber⁴⁵¹:

Die Singstimmen sind im Sanctus (Es-Dur) auffällig schlicht angelegt, sie arbeiten in homophonen, durch Pausen klar gegliederten kurzen Abschnitten mit einfachen Sequenzierungen. Charakter bekommt dieser Satz durch die Takt- und Rhythmuswechsel. Der Beginn steht im 4/4tel-Takt, das „Pleni“ (T. 9–21) im 3/4tel-Takt, das „Hosanna“ schließlich wieder im 4/4tel-Takt. Durch den Rhythmus in gleichmäßigen Vierteln und halben Noten wird die Taktart betont. Für den

⁴⁵⁰ Heinrich Huber, Messe für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung, op. 26, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

⁴⁵¹ 1879–1916.

„Hosanna“-Abschnitt wählt Huber einen markanteren und vom Vorhergehenden abstechenden Rhythmus: ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ .

Die insgesamt doch sehr schlichten Gesangstimmen werden von einer freieren Orgelbegleitung ergänzt:

The image shows a musical score for the Sanctus from H. Huber's Messe op. 26. It consists of two vocal staves and an organ accompaniment. The organ part is marked 'Larghetto' and 'p zarte Register'. The vocal parts are marked 'p' and 'mf'. The lyrics 'San - ctus, San - ctus, San - ctus' are written below the vocal staves.

Notenbeispiel 56: H. Huber, Messe op. 26, Sanctus.

Das eigentliche „Mitspielen“ bzw. die unterstützenden Akkorde für die Singstimmen wandern in die linke Hand, damit in eine tiefere Oktav als die Singstimmen, darüber breiten sich mit zarten Registern in einem hohen Akkord gipfelndes Laufwerk aus. Im „Hosanna“ spielt die Orgel dann, den neuen Rhythmus betonend, im homophonen Satz weitgehend die Singstimmen mit.

Das Benedictus (4/4tel-Takt, As-Dur) ist von einer ausladenden Melodie – zuerst einstimmig im ersten Sopran, dann durch die anderen Stimmen (meist in Terz- oder Sext-Gängen) ergänzt, geprägt. Diese zieht sich, eingeleitet und begleitet von einem vierstimmigen Orgelsatz, in wiegenden Wellenbewegungen vom Piano hin zum Mezzoforte, das dann hin zum „Hosanna“ im Forte führt, welches wieder den punktierten Rhythmus von vorher aufgreift.

Gleichsam von der Orgelstimme „lebt“ die 1917 komponierte, im Vorwort als „Festmesse“ bezeichnete „Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia“ für Frauenchor⁴⁵² des bayrischen Komponisten und Musikpädagogen Markus Koch⁴⁵³. Bei der Komposition dieser Messe wurde an Frauenklöster gedacht, wie man ebenfalls dem Vorwort des Komponisten entnehmen kann:

⁴⁵² Markus Koch, Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia für dreistimmigen Frauenchor und Orgel-Begleitung, op. 52, Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) 1917.

⁴⁵³ 1879–1948.

Vorliegendes Werk ist als Festmesse für Frauenchor gedacht, was nicht nur in der reichen Orgelbegleitung, sondern auch in der Führung der Singstimmen und in den Zeitmaßen sich ausprägen soll. Mit Rücksicht auf die Frauenklöster, welchen die Messe in erster Linie zweckdienlich sein will, hat der Komponist den Pedalsatz der Orgel so sparsam und leicht als möglich gestaltet und dafür die Hauptschwierigkeiten den Manualen zugewiesen. Der Begleitungssatz kann zur Not sogar auf einem Harmonium gespielt werden.

Koch rechnet hier allerdings, wie er weiters schreibt, mit differenzierten Klangfarben der Orgel und oftmaligen Manual- und Registerwechseln wie auch dem Einsatz eines Jalousieschwellers.

Unter dem „einer Festmesse entsprechenden“ Zeitmaß versteht Koch relativ schnelle Tempi, die Pedalstimme, die eher aus langen liegenden Tönen besteht, ist tatsächlich sehr einfach gehalten:

Markus Koch, Op. 52.

Etwas bewegt. *p* *mf*

Sopran I u. II. Ky - ri - e e - lei - son

Alt. *p* *mf*

Orgel. Etwas bewegt. *p* *mf*

16' u. 8' Einige 8' Holz leichter 4''

Notenbeispiel 57: Koch, „Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia“, Kyrie.

Auffällig ist in dieser Messe der Kontrast zwischen den oft in kurze Abschnitte gegliederten, schlichten, vorwiegend homophonen Singstimmen und der Gestaltung der Orgelstimme, welche die Singstimmen eher nur „zufällig“ manchmal mitspielt. Dennoch fordert die Chromatik und „moderne“ Harmonik aber auch die sehr freie (und damit eventuell „verwirrende“) Orgelbegleitung Sängerinnen mit einer gewissen Erfahrung.

Im Kyrie besteht die Orgelstimme großteils aus Laufwerk (das allerdings nicht extrem schnell ist), welches in Oktaven geführt wird. Interessant ist gleich zu Beginn der Anklang des „Zigeunermoll“ durch die erhöhte vierte Stufe in der a-Moll-Skala.

Die Orgelstimme selbst wirkt stellenweise auf den ersten Blick auch durch die bewusst zurückgedrängte Rolle des Pedals eher „klaviermäßig“, d. h. sie ist zumindest den Tönen nach von jemandem, der im Klavierspiel geschult ist, ausführbar. Ohne hier auf Details der Messe einzugehen, seien einige kurze Ausschnitte gezeigt, um die Gestaltung der Orgelstimme etwas zu veranschaulichen: Die rhythmische Akzentgebung durch die akkordischen Begleitfiguren im Benedictus erinnert auf den ersten Blick etwas an „weltliche“ Klavierbegleitungen:

The image shows a musical score for the Benedictus. The top staff is the vocal line with lyrics: "di - ctus qui ve - nit, qui ve - nit in nomi-ne Do - mi-ni, Be - ne-". The bottom staff is the organ accompaniment, featuring a rhythmic pattern of accented chords. The organ part is marked with a piano (p) dynamic and includes the instruction "II. Man. Str." at the bottom right.

Notenbeispiel 58: Koch, „Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia“, Benedictus.

Allerdings sind diese Figuren bei genauerer Betrachtung durchaus „orgelmäßig“ notiert. Was am Klavier hier wohl mit dem Pedal gehalten würde, wird als echte Orgelstimme durch die mit einer jeweils längeren Note verdoppelten Stimmen erreicht. Wenn also manche Abschnitte klaviermäßig aussehen, werden hier dennoch – nicht nur durch die differenzierten Klangfarben – die Stärken der Orgel ganz bewusst eingesetzt. So bilden auch am Beginn des Sanctus über mehrere Takte liegende Dreiklänge gleichsam einen „Hintergrund“ für den Gesang, der sich in aufsteigenden Linien in enger Imitation zweimal zu einem – nämlich dem von der Orgel gespielten – a-Moll-Klang hinbewegt (beim 3. Sanctus eine Sekund höher):

Andante moderato. (♩=108)

San - ctus, pp
San - ctus, pp
San - ctus, p
San - ctus, p
San - ctus, p
San - ctus, p

Andante moderato. (♩=108) I.M. Flöte 8:
pp II. Man. p Streicher. p p

San - ctus mf poco accel.
San - ctus mf poco accel.
San - ctus mf poco accel.
San - ctus mf poco accel.

I.M. Flöte 8:
I. Man. f
Starkes Zimm.
Ped.

Notenbeispiel 59: Koch, „Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia“, Sanctus.

Wieder werden die Singstimmen von der Orgel übertroffen, die diese aufsteigenden Linien der Sänger weiter zum e^3 und dann zum f^3 führt, eine für die Sängerinnen wohl unerreichbare Höhe.

Auch polyphone Abschnitte, wie am Beginn des vom Chor bzw. den Solistinnen eher homophon gesungenen Agnus Dei entsprechen ganz den Vorstellungen von Orgelmusik:

Andante. (♩=69)

Andante (♩=69)
I. p cresc.
Man. Dunkle Färbung;
8' Flöten, ev. p 16'.
Ped.

Notenbeispiel 60: Koch, „Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia“, *Agnus Dei*.

Messen für Frauen- bzw. Oberstimmenchor spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle im kirchenmusikalischen Repertoire. Durch die Beschränkung der Sänger auf eine höhere Lage bleibt für die Orgel ein gewisser Gestaltungsfreiraum und besteht oft die Notwendigkeit einer ergänzenden Begleitstimme.

In der Gestaltung der Männerstimmen findet man naturgemäß einige grundlegende Unterschiede zu diesen:

Gerade in den vierstimmigen Messen für Männerchor ist prinzipiell die Harmonie allein durch die Singstimmen „vollständig“, es gibt also die Möglichkeit, die Orgel wegzulassen. Das kann die ganze Messe mit einer nur ad libitum hinzugefügten Orgelstimme betreffen, aber auch nur einzelne Abschnitte. Dazu kommt, dass hier öfters mit etwas besseren Chören gerechnet wird.

Eine sehr schlichte Form der Männerchormesse findet man in der „Ersten Messe in A“⁴⁵⁴ des südtiroler Komponisten Franz Schöpf, der auch maßgeblich an der Gründung des dortigen Cäcilien-Vereins beteiligt war. Dennoch werden hier den Männern kurze unbegleitete Abschnitte überlassen. Die Orgel kann sich kaum hervortun, nur ganz kurze überleitende Zwischenspiele oder selten ein Ton, der aus den einfachen, die Singstimmen akkordisch zusammenfassenden (nicht unbedingt nur vierstimmigen) Klängen hervortritt:

⁴⁵⁴ Franz Schöpf, Erste Messe in A für vier Männerstimmen mit oder ohne Orgel-Begleitung, op. 39, Augsburg (Anton Böhm u. Sohn) o. J.

Gloria.

The image shows a musical score for a Gloria. It consists of two systems of music. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ part. The tempo is marked 'Allegro non tanto'. The lyrics for the first system are: 'Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-tatis. Lau-damus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-'. The second system continues the vocal parts and organ accompaniment. The organ part is marked 'Senza Organo' and 'Poco. p'. The tempo remains 'Allegro non tanto'. The lyrics for the second system are: 'ca-tis. Lau-damus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus te, glo-ri-fi-'. The organ part is marked 'f' and 'Con Organo'. The score ends with a 'Coda' marking.

Notenbeispiel 61: Schöpf: Erste Messe op. 39, Gloria.

Bei der mitspielenden Begleitung von Männerchormessen durch die Orgel kann dies entweder in der originalen Lage erfolgen, was zu einem sehr tiefen und engen Satz führt (der auf einer Orgel je nach Instrument nicht unbedingt viel hergibt) oder aber die oberen Stimmen in der allgemein für Gesangsbegleitung üblicheren höheren Lage spielen, die dann allerdings über dem Gesang liegt. Dieses „Problem“ wird von den Komponisten sehr unterschiedlich gelöst:

Johannes Ev. Habert lässt seine, dem Grazer Domorganisten Ludwig Carl Seydler gewidmete „Messe zu Ehren der unbefleckt empfangenen Gottesmutter“⁴⁵⁵ für drei Männerstimmen prinzipiell in Originallage begleiten. Allerdings nur dort, wo die oberen Stimmen eine nicht zu tiefe Lage erreichen, andernfalls wechselt er (an einer entsprechend passenden Stelle natürlich) die Oktav:

⁴⁵⁵ Johannes Ev. Habert, Messe zu Ehren der unbefleckt empfangenen Gottesmutter für 2 Tenöre, Bass u. obligate Orgelbegleitung, op. 20 (Beilage zur Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 5. Jg., 1872).

Et A - - po.sto - - li.cam Ee - ele - - si - am.

fi . te . or u - num ba - ptis - ma in re - mis . si . o - nem pecca -
in re - mis . si . o - nem pecca -

Notenbeispiel 62: Habert: „Messe zu Ehren der unbefleckt empfangenen Gottesmutter“, Credo.

Hier springt er mit dem Wechsel ins Piano in die obere Oktave. Eine Rolle mag an dieser Stelle auch spielen, dass im Forte durch Prinzipalstimmen auch ein tieferer Satz klar durchkommen kann, viele Flötenstimmen, die wohl für die leise Begleitung zum Einsatz kommen, hier kaum noch zeichnen.

In dieser Messe findet man sowohl zahlreiche nicht begleitete Abschnitte wie auch solistische Zwischenspiele der Orgel. In den Zwischenspielen erklingt die Orgel – vielleicht auch als Kontrast zu den nicht begleiteten Sängern – in der „normalen“ Lage. Auch zur farblichen Hervorhebung der traditionell dem Inhalt entsprechenden fröhlich gestalteten Abschnitte, etwa der das Credo abschließende Abschnitt („Et expecto resurrectio“), der in ein „Amen“ im Fortissimo mündet, wird eine höhere Lage benützt, die in den Schlussakkorden die Männerstimmen weit übertrifft.

Auch Josef Rheinberger setzt in seiner Männerchormesse⁴⁵⁶ die Lage der Orgelstimme zur farblichen Gestaltung der Messe ein – wobei die Orgel hier dennoch eher eine nur untergeordnete Rolle spielt. So beginnt das Kyrie in der

⁴⁵⁶ Josef Rheinberger, Messe für vierstimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung, op. 190, Leipzig (Otto Forberg), o. J. (Josef Gabriel Rheinberger, Sämtliche Werke, Stuttgart (Carus-Verlag) 1998).

relativ düsteren tiefen Lage der Männerstimmen während im weiteren Verlauf bevorzugt die höhere Lage gewählt wird.

Molto moderato. ♩ = 80. *p dolce*

Tenor I. Ky - ri - e e - lei - - -

Tenor II. *p dolce* Ky - ri - e e - lei - - - son, e - lei - - - son, e -

Bass I. *p dolce* Ky - ri - e e - lei - - - son, e - lei - - - son, e -

Bass II. *p dolce* Ky - ri - e e - lei - - - son, Ky - ri - e e -

ORGEL. *p*

Molto moderato

Notenbeispiel 63: Rheinberger: Messe op. 190, Kyrie.

Insbesondere dort, wo die Orgelstimme eine gewisse Eigenständigkeit in der Begleitung erhält, kann sie auch höher hinauf gehen. Im „Et incarnatus est“ des Credo wird durch einen durchgehenden hohen Ton *e* im Pianissimo dem „dolce“ Gesang der Männer eine geradezu himmlische Komponente hinzugefügt.

Adagio. ♩ = 63. *pp dolce*

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - - cto, ex Ma -

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - - cto, ex Ma -

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - - cto, ex Ma -

Et in - car - na - tus est de spi - ri - tu san - - cto, ex Ma -

Adagio. ♩ = 63. *pp*

Notenbeispiel 64: Rheinberger: Messe op. 190, Credo, T. 29–33.

Nicht uninteressant ist es, an dieser Stelle auch die Unterbrechung des Tones *e* bzw. die Phrasenbildung in der linken Hand im Vergleich zu den Sängern zu betrachten. Die Orgel hat die Zäsur jeweils nach der ersten Viertel, die Sänger halten den Ton eine halbe Note lang. Damit setzt – quasi als vollkommen reduziertes Zwischenspiel –

die Orgel auf den zweiten Schlag sowohl mit dem nächsten ausgehaltenen Klang als auch mit der, durch den eben in diese Pause hinzugefügten Ton *e* im Bass ein.

Als letzte Messe aus der Reihe der Messen für Männerchor sei noch die eines „prominenten“ Komponisten, nämlich die von Franz Liszt⁴⁵⁷, etwas ausgiebiger betrachtet⁴⁵⁸, die Liszt noch in der Zeit seiner Virtuosenlaufbahn komponierte. Sie ist zu einem großen Teil 1846/47 auf seiner Reise durch Ungarn und Russland entstanden.⁴⁵⁹ 1853 wurde sie erstmals veröffentlicht. 1869 überarbeitete Liszt die Messe, wobei er insbesondere auf eine korrekte Textdeklamation Wert legte⁴⁶⁰, ein Jahr später erschien die neue Fassung im Druck⁴⁶¹. Obwohl Liszt wie in seiner weiteren analysierten „Missa choralis“ gregorianische Elemente einbaut, spielt das historisierende Moment hier keine besondere Rolle.

1859 wurde die Messe auch mit Instrumentalstimmen versehen – in diesem Fall nicht vom Komponisten selbst, jedoch auf seine Anregung wurde durch Johann von Herbeck⁴⁶² eine Fassung für Männerchor und Blasinstrumente erstellt. In einem Brief an Herbeck schreibt Liszt über die Messe:

Mit der Messe hat es durchaus keine Eile, und ich muss befürchten, dass das Einstudieren dieses Werkes Ihnen und dem Gesangspersonal einige Mühe kostet. Vor allem bedarf es gänzlicher Sicherheit der Intonation, welche nur durch das Probieren der einzelnen Stimmen [...] zu erlangen ist – und dann über Alles religiöses Vertiefen, Versenken, Aufgeben, Verklären, Umschatten, Beleuchten, Beschwingen, – mit einem Worte katholische Andacht und Begeisterung. Das Credo muss felsenfest wie das Dogma erklingen; das Sanctus geheimnissvoll und wonnig schwimmen; das Agnus Dei (wie das Miserere nobis im Gloria) sanft und tief elegisch accentuirt werden, mit dem innigsten Mitgefühl der Passion Christi; und

⁴⁵⁷ 1811–1886.

⁴⁵⁸ Franz Liszt, Messe für vierstimmigen Männerchor und Orgel (Franz Liszts Musikalische Werke hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung V/3, Leipzig u. a. (Breitkopf & Härtel) [1918].

⁴⁵⁹ Vgl. Anselm Hartmann, Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Bd. 168), Regensburg 1991, S. 15.

⁴⁶⁰ Vgl. Vorwort des Herausgebers.

⁴⁶¹ Beide Fassungen bei Breitkopf & Härtel. Hier wird primär von der zweiten Fassung ausgegangen.

⁴⁶² 1831–1880.

das *Dona nobis pacem* ruhig, versöhnend und glaubensvoll dahinschweben wie duftender Weihrauch. Der kirchliche Komponist ist auch Prediger und Priester, und wo das Wort für die Empfindung nicht mehr ausreicht, beflügelt und verklärt es der Ton.⁴⁶³

Sicherlich kann man aus diesem Brief auch Rückschlüsse auf die generelle Auffassung einer Messe von Liszt ziehen.

Die Orgel zeigt in der „Männerchormesse“ (hier wird lediglich auf die spätere Version eingegangen) relativ viel Eigenständigkeit. Sie unterstützt den Chor ohne ihn ständig zu begleiten, erhält daneben jedoch öfters eine eigenständige Melodieführung oder freie Begleitfiguren, manchmal auch kurze solistische, meist überleitende Einlagen. Um die Möglichkeiten einer sehr differenziert gestalteten, und dennoch primär „nur“ begleitenden Orgelstimme zu zeigen, soll diese Messe etwas näher betrachtet werden. Interessant ist dabei auch, wie Liszt speziell die Orgel einsetzt, um den Charakter des Textes in der Musik nachzuzeichnen.

Das Kyrie ist dreiteilig angelegt. Im ersten Kyrie-Teil überschreitet die Orgel die Stimmlage der Männerstimmen nicht, womit, noch verstärkt durch ihre tiefen überleitenden Töne *As/as – G/g* (T. 8) für den Übergang vom Piano-Abschnitt zum Forte der eher düstere Charakter betont wird (Notenbeispiel 55).

Im Mittelteil („*Christe eleison*“) wechselt die Orgel von der engen Lage in die Weite und lässt damit – obwohl sie weiterhin im Wesentlichen die Gesangstimmen mitspielt – den Satz etwas lichter erscheinen (Notenbeispiel 66).

⁴⁶³ Brief vom Januar 1857 an Johann von Herbeck, zit. nach: Anselm Hartmann, *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaftern von Franz Liszt* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Bd. 168), Regensburg 1991, S. 24.

Kyrie. (Komponiert 1848 in Weimar.
wesentlich verbessert 1869.)

Adagio.

Tenor I.
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

Tenor II.
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

Baß I.
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

Baß II.
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - le - i - son,

Orgel.
Adagio.

Pedal.

Notenbeispiel 65: Liszt: Männerchormesse, Kyrie T. 1-8.

2

dim. *SOLO dolce*

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

19

p dolce

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

27

p

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Chri - ste e - le - i - son, Chri - ste e - le - i - son,

Notenbeispiel 66: Liszt: Männerchormesse, Kyrie T. 19-35.

Im zweiten Kyrie-Abschnitt wird die Orgelstimme geschickt für Crescendo- und Decrescendo-Wirkungen eingesetzt. Während das erste Kyrie mit einfachen Begleitakkorden versehen war, bringt die Orgel nun eine chromatisch aufsteigende Terzenfolge die das Crescendo in Orgel- und Gesangstimmen noch verstärkt und in einen vollgriffigeren Forte-Akkord mündet:

36

3

43

f

Notenbeispiel 67: Liszt: Männerchormesse, Kyrie, T. 36–52.

Das Kyrie klingt mit einem Decrescendo ganz leise aus. Beim letzten Ton, auf den der Chor mit piano beginnend noch ein Diminuendo vorgeschrieben hat, schließt die Orgel drei Viertel vor dem Chor. Sie ermöglicht diesem damit ein ganz sanftes Ausklingen.

61

Notenbeispiel 68: Liszt: Männerchormesse, Kyrie, Schluss.

Die Art, wie Liszt den leisen Ausklang gestaltet, und es genau niederschreibt, war anscheinend eine weiter verbreitete Praxis und auch dort gewünscht, wo es nicht ausdrücklich in den Noten stand. So schreibt Josef Gabler 1871:

Bei Begleitung reiner Vocalsätze wird er [der Organist] oft die Abschlüsse gar nicht begleiten, um das leise Verklingen der Gesangstimme nicht zu verhindern.⁴⁶⁴

Das Gloria verwendet die gregorianische Intonation, insbesondere im ersten und letzten Abschnitt tritt sie dominant hervor. Die Musik ist dem Inhalt entsprechend in mehrere Abschnitte gegliedert, wobei die Unterschiedlichkeit der einzelnen Teile auch durch eine verschiedene Art der Begleitung hervorgehoben wird. Die Intonation wird von der Orgel unisono begleitet:

Notenbeispiel 69: Liszt: Männerchormesse: Gloria, Beginn.

Ab T. 35 wird die Orgel zur Hervorhebung einzelner Stimmen eingesetzt. Zuerst wird die fließende Bassbewegung durch die Orgel unterstrichen, die dem Vocalsatz eine weitere Stimme im Terzabstand hinzufügt. Der teilweise synkopierte Rhythmus wird durch Staccato-Akkorde mit der harmonischen Folge der oberen Stimmen unterstrichen. Ab T. 42 werden die drei tieferen Stimmen in der linken Hand zu Akkorden in enger Lage zusammengefasst, der erste Tenor hingegen, der sich wie zuvor der Bass relativ eigenständig bewegt, durch Begleitung in Oktaven in der Rechten Hand besonders beleuchtet (Notenbeispiel 70).

⁴⁶⁴ Joseph Gabler, Die Tonkunst der Kirche, Linz 1883, S. 468.

Andante energico.

Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Je-su
 Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Je-su
 Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Je-su
 Rex coelestis, omnipotens. Unigenite

92

ff

Notenbeispiel 73: Liszt: Männerchormesse, Gloria, T. 92–99.

Im Kontrast dazu steht der schmerzhaft Charakter des „Domine Deus, Agnus Dei“, in dem sich Solisten mit dem Chor abwechseln.

In der Begleitung von solistisch geführten Stellen ist es nicht unüblich, dass die Orgelstimme von der akkordischen Begleitart abweicht. Auch hier erhält sie eine eigenständige Stimme, indem sie dem Chor die von dem Gesangssolo vorgegebene (aus bekanntem motivischen Material abgeleitete) Melodieführung entgegenstellt und gleichsam als Gegenstück zum gesangssolistischen Beginn mit einem Orgelsolo den Abschnitt beendet:

no-bis, mi-se-re-re-re no-bis, mi-se-re-re-re
 no-bis, mi-se-re-re-re no-bis, mi-se-re-re-re
 no-bis, mi-se-re-re-re no-bis, mi-se-re-re-re
 no-bis, mi-se-re-re-re mi-se-re-re-re no-

138

p

dim *riten.* *pp* Tempo I. Alla breve.
 CHOR *mf* Quo ni am tu so lus
 116 *riten.* *pp* Tempo I. Alla breve.
perdendosi

Notenbeispiel 74: Liszt: Männerchormesse, Gloria, T. 138–155.

Nicht nur thematisch greift der letzte Abschnitt „Cum sancto Spiritu“ durch Wiederaufnahme der Gloria-Intonation auf den Beginn zurück. Vor dem abschließenden „Amen“ erhält die Orgel ein kurzes Solo, in dem auch der Unisonoklang des Beginns noch einmal aufblitzt – solistisches Unisonospiel in Orgelmessen findet man ansonsten verhältnismäßig selten:

tr. men. A. men. a. men.
 tr. men. A. men. a. men.
 men. men. a. men. men.
 men. A. men. a. men.
 215

Notenbeispiel 75: Liszt: Männerchormesse, Gloria, Schluss.

Wie man an diesen Beispielen deutlich erkennen kann, lässt Liszt auch in der Vertonung der Messtexte den Inhalt nie unberücksichtigt, oft zeichnet er die Szenen geradezu musikalisch nach. Gerade im Gloria kann man die Bedeutung der Orgelstimme auf die differenzierte Gestaltung des Charakters der unterschiedlichen Abschnitte deutlich erkennen.

Am Beginn des Credo sticht die psalmodische Anlage – das oft einstimmige Rezitieren auf einzelnen Tönen – ins Auge.

Tempo giusto con moto.

Credo in unum De - um, Patrem omni-po - ten - tem, fa - ctorem coe.li et terrae,
 Credo in unum De - um, Patrem omni-po - ten - tem, fa - ctorem coe.li et terrae,
 Credo in unum De - um, Patrem omni-po - ten - tem, fa - ctorem coe.li et terrae,
 Cre - do, cre - do fa - ctorem coe.li et terrae,

Tempo giusto con moto.

Notenbeispiel 76: Liszt: Männerchormesse, Credo, Beginn.

Ohne auf alle Details eingehen zu können, seien aus diesem Satz einige Stellen herausgegriffen, in denen der Orgel eine besondere Bedeutung zukommt:

Im Abschnitt „Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis. Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria Virgine“ (T. 39ff.) findet man gleichzeitig den für diesen Textabschnitt typischen liebeliche Charakter wie auch eine im absteigendem Melodieverlauf sichtbare Nachzeichnung des „descendit“. Das *dolcissimo* vorzutragende „Et incarnatus est“ (T. 48ff.) stellt dem rhythmisch wie melodisch ganz ruhig angelegten Part des Solistenensembles aus der Höhe absteigende, geradezu „himmlische“ *Pianissimo*-Orgelklänge entgegen:

est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto ex Ma -
 est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto ex Ma -
 est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto ex Ma -
 est, in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto ex Ma -

50

riten. smorz. pp
 ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.
 ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.
 ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.
 ri - a Vir - gi - ne: et ho - mo fa - ctus est.
 58 riten. sempre p

Notenbeispiel 77: Liszt: Männerchor, Credo, T. 50–63.

Erwähnenswert ist auch das „Crucifixus“ (T. 64ff.), das Liszt als Fugato für Solisten anlegt, wobei er der zweiten Druckfassung eine Ossia-Variante für großteils unisono singenden Chor beifügt. Das Schmerzhafte dieser Textstelle wird durch einen verminderten Septimsprung wie auch durch die abwärts gerichtete Viertelbewegung ausgedrückt. Die Orgelstimme, die zuerst mit den Sängern ohne weitere Ergänzungen stützend mitspielt, bekommt ab T. 78 Eigenständigkeit. Zu den nun längeren, homophon geführten Gesangstimmen verdichtet sie in ihrer Stimme die abwärtssteigende Viertelbewegung weiter und färbt diese mit mehr Chromatik noch schmerzhafter:

Con moto.
 SOLO f
 SOLO f
 SOLO f
 SOLO f
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, pro no - bis, pro no - bis, sub Pon - ti - o - Pi - la - to
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o - Pi - la - to
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o - Pi - la - to
 Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o - Pi - la - to
 64 Con moto. sempre legato f

no - bis, pro no - bis: sub Pon - ti o Pi - la - to

no - bis, pro no - bis: sub Pon - ti o Pi - la - to

no - bis, pro no - bis: sub Pon - ti o Pi - la - to

no - bis, pro no - bis: sub Pon - ti o Pi - la - to

Notenbeispiel 78: Liszt: Männerchormesse, Credo, T.64–71 und 80–88.

Ein Aufwärtsstreben der Stimmen in diesem Abschnitt („Et resurrexit“) ist durchaus üblich, dennoch ist die Art, wie diese stufenweise aufsteigende Linie (T. 109f.) zu den Worten „judicare“ hier in die Orgelstimme in klarem B-Dur gestellt wird (ähnliches findet man auch in seiner Missa choralis), ebenso wie das Verstummen nach „mortuos“ auffällig:

Ossia.

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -

Pa - tris. Et i - terum ven - tu - rus est cum glo - ri - a ju - di -

F.L.v.3.

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

ca - re vi - vos et mor - tu - os: cu - jus re - gni

Notenbeispiel 79: Liszt: Männerchormesse, Credo, T. 106–119.

Ein zweites Mal wird diese aufsteigende Linie den Gesangstimmen ab T. 144 beigelegt.

In den weiteren Sätzen erhält die Orgel, von wenigen kurzen Passagen abgesehen, wieder die primär unterstützende Begleitfunktion.

Das Beispiel der Männerchormesse von Franz Liszt zeigt deutlich – auch wenn sie hier unter der Überschrift der „einfachen“ Messen analysiert wurde – die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten, die sich durch die Orgelstimme in einer Messe ergeben.

Diesen Abschnitt über Männer- und Frauenchormessen abschließend sei noch erwähnt, dass es, wie bereits weiter oben angeführt, auch Messen gibt, die wahlweise für Männer- oder Frauenchor komponiert sind. Sie sind überwiegend dreistimmig konzipiert. Ansonsten unterscheiden sie sich nicht wesentlich von den oben bereits beschriebenen Kompositionen. Die Frage der Lage der Begleitung stellt sich natürlich auch hier. Eine tiefe, den Männerstimmen entsprechende Begleitung ist hier eher selten zu finden. Das Beispiel der „Missa in honorem Sanctae Caeciliae“⁴⁶⁵ von Peter Piel⁴⁶⁶ zeigt – quasi als Alternative – in der Begleitung eine akkordische Zusammenfassung der Stimmen zu vierstimmigen Klängen, die – eine Stimme ergänzend – damit auch ein unabhängig von der tiefsten Stimmstimme freies Bassfundament zeigt:

Tempo I.

mf *cresc.* *f* *ff*

Et re-sur-ré-xit tér-ti-a di-e se-cún-dum scriptú-ras, et a-

mf *cresc.* *f* *ff*

Et re-sur-ré-xit tér-ti-a di-e se-cún-dum scriptú-ras, et a-

⁴⁶⁵ Peter Piel, Missa in honorem Sanctae Caeciliae ad tres voces aequales Soprano I · Soprano II · Altus vel Tenor I · Tenor II · Bassus comitante Organo, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

⁴⁶⁶ 1835–1904.

scén - - dit in coe - - lum, se-det ad déx-teram Pa -

scén - - dit in coe - - lum, se-det ad déx-teram Pa -

Notenbeispiel 80: Piel: „Missa in hon. St Cäcilia“, Credo.

4.2.2 Deutsche Messen

Auch bei den deutschen Messen findet man verschiedene Gestaltungsweisen. Zum einen gibt es – und das ist die Mehrzahl dieser Kompositionen – liedmäßige einfache Werke, die sich in ihrem Text zwar auf die jeweiligen Abschnitte der Messe beziehen, allerdings nicht direkt den liturgischen Text übersetzen bzw. zitieren. Um diese Form der Messen wird es in diesem Abschnitt primär gehen.

Daneben findet man allerdings auch einige deutsche Messen im Stil der „figurierten“ Kirchenmusik. Hier handelt es sich um zwei- oder mehrsprachig komponierte Messen, wobei dem lateinischen Text eine zur selben Melodie singbare deutsche Übersetzung hinzugefügt ist. Diese Messen werden – da sie sich ja kompositionstechnisch nicht von den lateinischen Messen unterscheiden –, in den entsprechenden Abschnitten dieser Arbeit behandelt (erwähnt werden in dieser Arbeit die „Messe à Trois Voix Egales“⁴⁶⁷ von Sigismund Neukomm⁴⁶⁸, die „Missa“ op. 91⁴⁶⁹ von Christian Heinrich Rinck⁴⁷⁰ und die „Missa pro Populo“⁴⁷¹ von Johann Nepomuk Škraup⁴⁷², also drei Messen, die in der ersten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts bzw. um die Jahrhundertmitte entstanden sind und damit zumindest teilweise noch als „Folge“ der Aufklärung anzusehen sind.

Die Singstimmen wie auch die Orgelbegleitung der deutschsprachigen (Lied-)Messen sind meist recht einfach und „volksnah“ gestaltet, dem Liedcharakter entsprechend sind sie homophon angelegt. Die Anzahl der Gesangstimmen ist prinzipiell variabel, auch hier können durchaus neben die Orgel andere Instrumente treten, die orgelbegleitete Form und die Wenig- bzw. Einstimmigkeit findet man jedoch recht häufig. Es handelt sich meist um eine Zusammenstellung von liedmäßigen Sätzen.

⁴⁶⁷ Sigismund Neukomm, *Messe à Trois Voix Egales avec ou sans acc. D'Orgue*, Mayence u. Anvers (Schott), o. J.

⁴⁶⁸ 1778–1858.

⁴⁶⁹ Christian Heinrich Rinck, *Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso cum obligato organorum comitatu*, op. 91, Mainz, Paris und Antwerpen (Schott) o. J.

⁴⁷⁰ 1770–1846.

⁴⁷¹ Johann Nepomuk Škraup, *Missa pro populo – Mše pro lid – Volks-Messe a canto, alto, tenore, basso et organo cum violone obligato, corni, clarini & tympani ad libitum*, Prag (C. G. Medau) 1854.

⁴⁷² 1811–1892.

Durch die leichte Verständlichkeit von Text und Musik erfreuten sich diese Messen großer Beliebtheit.

Neben den Sätzen, die an die Stelle der Ordinariumsteile treten, findet man oft auch Stücke für den Beginn der Messe (oft gleichzeitig dem Kyrie entsprechend), für „vor dem Evangelium“, zum Offertorium und ein die Messe abschließendes Lied. Somit konnten derartige Messen (ggf. auch relativ unabhängig vom Geschehen am Altar) praktisch durchgesungen werden.

Die einfachste Form der Aufführung ist hier wieder der sich selbst begleitende singende Organist. Eine andere Möglichkeit zumindest für die einstimmigen Messen, aber auch in einer reduzierten Art für mehrstimmige Formen, ist die Ausführung mit Volksgesang. Hier kann und soll nicht eine auch nur ansatzweise vollständige Untersuchung der deutschen Messen erfolgen, dennoch ist es in Anbetracht der Beliebtheit dieser Messen und der sich darin widerspiegelnden musikalischen Entwicklungen interessant, einen Blick auf einige Beispiele zu werfen.

Auch wenn die Umsetzung der zwangsweisen Einführung des Volksgesangs durch Joseph II. auf großen Widerstand stieß, so fanden die vorgeschriebenen Lieder nun dennoch eine große Verbreitung. Ob es der Versuch war, den Sängern das Erlernen der Messen zu erleichtern, ob es fehlende Kenntnisse im Lesen waren oder einfach die vorhandenen Texte so weiter verwendet werden konnten, ob vielleicht die Komponisten keine ihnen entsprechenden neuen Texte fanden oder wussten, dass die Menschen lieber bei ihrem altbekannten Text bleiben als Neues zu lernen lässt sich nicht sagen, jedenfalls haben die bekannten Texte zu den (vorgeschriebenen) Messen „Hier liegt vor deiner Majestät“ und „Wir werfen uns darnieder“ auch im folgenden Jahrhundert und sogar noch im beginnenden 20. Jahrhundert Neuvertonungen erfahren. Aus der Vielzahl deutscher Messen sollen hier deshalb einige mit den bekannten Texten herausgegriffen und verglichen werden. Dem „Deutschen Hochamt“⁴⁷³ von Michael Haydn sollen dabei drei Messen gegenübergestellt werden:

⁴⁷³ Michael Haydn, Erstes deutsches Hochamt „Hier liegt vor deiner Majestät“ für vierstimmigen gemischten Chor (vier Solostimmen nicht obligat) und Orgel

Alois Bauer hat in seinen „Drei ganz leichten deutschen Messen“⁴⁷⁴ als erste Nummer „Hier liegt vor deiner Majestät“ vertont, als zweite „Wir werfen uns darnieder“. Für beide gibt es alternativ zum Mitspielen der Orgel auch die Möglichkeit einer einfachen instrumentalen Begleitung. Der Blick soll hier aber nur auf die Orgelversion der ersten der Messe gerichtet werden: Die Besetzung ist ganz für den praktischen Gebrauch am Land angelegt: dreistimmig, für zwei Frauenstimmen und einen Mann.

Eine andere Vertonung des Textes „Hier liegt vor deiner Majestät“ ist in der Grundstruktur der von Alois Bauer sehr ähnlich, es ist „Die deutsche Meß [...] zum Gebrauch der Schulen u. Land-Chorregenten mit neuen Melodien versehen“⁴⁷⁵ von Johann Melchior Dreyer. Es sollte hier also offensichtlich Abwechslung durch eine neue Melodie für die „deutsche Meß“ gebracht werden.

Beide Messen sind in der Melodiegestaltung voll von jenen einfachen Ausschmückungen, wie sie im Lauf der Zeit auch in den verschiedenen Kirchenliedern Einzug fanden – Verzierungen bzw. Veränderungen, die dann bei den Neuausgaben Ende des 19. Jahrhunderts und im 20. Jahrhundert wieder entfernt wurden, um die Lieder zu der „Originalfassung“ zurückzuführen. In diese Zeit der „gereinigten“ Melodien fällt die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstandene I. Deutschen Singmesse⁴⁷⁶ von Vinzenz Goller (zweistimmig: für Oberstimmen und Unterstimmen), die in der Melodiegestaltung offensichtliche Anlehnungen an jene von Michael Haydn zeigt und in vieler Hinsicht ganz in der Tradition der beiden oben genannten Messen steht. Dennoch kann man in ihr genau jene Schreibart erkennen, die alle Ausschmückungen vermeidet, und einen klaren, einfachen Rhythmus aufweist.

(Kirchenmusik der Wiener Klassik, Bd. 1, hrsg. u. rev. von Otto Biba), Altötting, (Musikverlag Alfred Coppenrath)1982.

⁴⁷⁴ Alois Bauer, Drei ganz leichte deutsche Messen für Sopran, Alt, Bass und ausgesetzte Orgel oder 2 Violin, 1 Flöte, 2 Clarinett, 2 Horn und Violon, 42^{tes} Werk. (Die Sions-Harfen), Augsburg (Anton Böhm), o. J.: N^o 1 Messe in C („Hier liegt vor deiner Majestät), N^o 2 Messe in F („Wir werfen uns darnieder“).

⁴⁷⁵ Johann Melchior Dreyer, Die deutsche Meß, oder der heilige Gesang zum Gottesdienste in der römisch-katholischen Kirche unter der heil. Meß, zum Gebrauch der Schulen u. Land-Chorregenten mit neuen Melodien versehen (Hs. Diözesanarchiv Graz).

⁴⁷⁶ Vinzenz Goller, I. Deutsche Singmesse, op. 47, Altötting (Alfred Coppenrath) o. J.

Für fast alle Sätze haben die drei Komponisten ein kurzes Nachspiel (bzw. Goller öfter ein Vorspiel) komponiert (Notenbeispiel 81–84).

Bei Bauer und noch mehr bei Dreyer wird, insbesondere an jenen Stellen, wo ein kurzer Melodieabschnitt wiederholt wird (z. B. im Mittelteil „Schenk uns o Vater! deine Huld, vergieb uns unsere Sündenschuld“) die Melodie stark verziert. Aber auch bei Haydn ist die Melodie durch die Auflösung in Achtelnoten ausgeschmückt. Einen gewissen volksliedhaften Charakter erhält die Messe von Bauer durch die Sextsprünge in der Melodie. Bemerkenswert sind hier auch die „Zwischenakkorde“, insbesondere nach „zum Altar“, die sich in ähnlicher Weise in allen Sätzen seiner Messe finden.

ORGANO. *Al. Bauer, Sionsharfen I.*

Kyrie: *And.^{te}*

Hier liegt vor deiner Majestät im Staub die Christen-schaur,
das Herr zu dir o Gott er-hört die Au-gen zum Al-
tur. schenk uns o Va-ter deine Huld ver-gib uns uns're
Sün-denschuld o Gott vor dei-nem In-ge-sicht ver-stoß uns ar-me
Sün-der nicht.

Alleg.^{ro}

Notenbeispiel 81: Bauer: 1. Messe aus „Drei ganz leichte deutsche Messen“, Kyrie.

Kyrie *Organo*

Langsam.

Gynglingen denum Majestet, im Hætt din Gjeisthuusfaner;
 das Gyngzi din o Gjeisthuusfætt; din Sængur zinn Altar - Hætt
 din o Hættum! Aninn Gjeitt, kom zinn din Sængur Hættumfætt. O
 Gjeitt! Kom Aninn Hættumfætt, kom zinn din Sængur Hættumfætt!
 Kom zinn din Sængur Hættumfætt! Kom zinn din Sængur Hættumfætt.

Notenbeispiel 82: Dreyer: „Die deutsche Meß“; Kyrie.

Michael Haydn (1737 - 1806)
 Herausgegeben und revidiert von Otto Biba

Langsam

Tutti

Sopran
 Alt

Tenor
 Baß

Orgel

1. Hier liegt vor dei - ner Ma - je - stät im Staub die Chri - sten -
 2. Wir ha - ben, Herr, dein Gut verschwend't, wie der ver - lor' - ne
 3. Wir sind ja dei - ner Hän - de Werk, der Schöp - fung Un - ter -

Tutti

1. schar, das Herz zu dir, o Gott, er - höht, die Au - gen zum Al -
 2. Sohn, Die Sün - de hat uns so ver - blend't, doch schau von dei - nem
 3. tan, O gib uns Schwa - chen Kraft und Stärk, sieh uns in Gna - den

Solo

10

1. tar. Schenk uns o Va-ter dei-ne Huld, ver-gib uns uns-re
 2. Thron mit-lei-dig her auf un-ser'n Schmerz, ver-wirf nicht ein-zer-
 3. an. Hier brin-gen wir auf dem Al-tar dir ein Ver-söh-nungs-

1. tar.
 2. Thron
 3. an.

Solo

Tutti

1. Sün-den-schuld! O Gott, von dei-nem An-ge-sicht ver-stoß uns ar-me
 2. knirsch-tes Herz. Ent-zieh' die Va-ter-huld uns nicht und sen-de uns dein
 3. op-fer dar. O Gott, der Wert des Bluts ist groß, das einst dein Sohn für

1. O Gott, von dei-nem An-ge-sicht ver-stoß uns ar-me
 2. Ent-zieh' die Va-ter-huld uns nicht und sen-de uns dein
 3. O Gott, der Wert des Bluts ist groß, das einst dein Sohn für

Tutti

1. Sün-der nicht, ver-stoß uns nicht, ver-stoß uns Sün-der
 2. Gna-den-licht, dein Gna-den-licht, dein gött-lich's Gna-den-
 3. uns ver-goß, für uns ver-goß, am Kreuz für uns ver-

1. Sün-der nicht, ver-stoß uns nicht, ver-stoß uns Sün-der
 2. Gna-den-licht, dein Gna-den-licht, dein gött-lich's Gna-den-
 3. uns ver-goß, für uns ver-goß, am Kreuz für uns ver-

Notenbeispiel 83: M. Haydn: Erstes deutsches Hochamt, Kyrie.

Vorfächeln von Pa-thären oder Säulchen ist ge-wöhnlich ver-boten.

Deutsche Singmesse.

1. Zum Kyrie.

Langsam, doch nicht schleppend. V. Goller, Op. 47.

Oberstimmen. *mf*

Unterstimmen. *mf*

ORGEL. *mf*

1. Hier liegt vor dei-ner Ma-je-sität im Staub die Christen-
 2. Wir has-sen, Herr dein Gut verschwad'lweis der ver-lor-ne

1. schar, das Herz zu dir, o Gott! er-hüht, die Au-gen zum Al-tar. Schenk
 2. Sohn; die Sün-de hat uns so verblen-d; doch schau von dei-nem Thron mit-

1. uns, o Va-ter! dei-ne Huld, ver-gib uns uns-re Sün-den-schuld. O
 2. lei-dig her auf un-ser'n Schmerz, ver-wirf nicht ein-zer-knirsch-tes Herz. Ent-

poco rit.

1. uns, o Va-ter! dei-ne Huld, ver-gib uns uns-re Sün-den-schuld. O
 2. lei-dig her auf un-ser'n Schmerz, ver-wirf nicht ein-zer-knirsch-tes Herz. Ent-

poco rit.

Verlag von Alfred Coppenrath (H. Pawelek), Abtilling.

a tempo

1. Gott von dei-nem An-ge-sicht ver-stoß uns ar-me Sün-der nicht, ver-
 2. zieh die Va-ter-huld uns nicht und sen-de uns dein Gna-den-licht, und

a tempo

1. stoß uns ar-me Sün-der nicht,
 2. sen-de uns dein Gna-den-licht.

rit. *a tempo*

1. stoß uns ar-me Sün-der nicht,
 2. sen-de uns dein Gna-den-licht.

rit. *p a tempo*

Notenbeispiel 84: Goller: Deutsche Singmesse, Kyrie.

Die bewegte Begleitung der älteren Messen, die sich insbesondere in der Bassstimme zeigt, ist bei Goller dem gebundenen Spiel gewichen. Harmonisch arbeiten alle Komponisten mit sehr einfachen Mitteln. Bei Bauer sticht nur der Mittelteil in a-Moll heraus. Goller führt die beiden Singstimmen weitgehend in Terzen und Sexten. Monotonie vermeidet er in den wiederholten Melodieteilen nicht wie die früheren Komponisten durch das Variieren der Melodie sondern mit einer anderen Harmonisation in der Orgel (z. B. bei „das Herz zu dir, o Gott“ wird in d-Moll statt F-Dur begleitet).

Die Tendenz der ganz schlichten Gestaltung der Melodiestimme, die alle Verzierungen (seien es einfache Vorhalte oder Umspielungen etc.) vermeidet, ist bei Goller deutlich erkennbar. Auch Haydn nahm in seiner Messe bewusst Vereinfachungen vor. Wie sehr die Melodie dennoch „ausgeschmückt“ ist, soll eine (natürlich nur „theoretische“,) vereinfachte Version seines Offertoriums zeigen, indem alle noch vorhandenen Ausschmückungen entfernt werden:

The image shows three systems of musical notation, each with a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The top system is the original notation, and the bottom system is a simplified version. The lyrics are in German and describe the Eucharist.

System 1 (Original):
 Vocal: Nimman, o Herr die Ga- ben aus dei-nes Prie- sters Hand, wir, die ge-sün - digt
 Bass: (Simplified accompaniment)

System 2 (Original):
 Vocal: ha- ben, weih'n dir dies Lie-bes - pfand. Für Sün-der hier auf Er-den in Äng-sten, Kreuz und
 Bass: (Simplified accompaniment)

System 3 (Original):
 Vocal: Not soll dies ein Op- - fer wer- den von Wein und rei- nem Brot, von Wein und rei- nem Brot.
 Bass: (Simplified accompaniment)

Notenbeispiel 85: M. Haydn: Offertoriums aus dem „Ersten deutschen Hochamt“, oben original, unten „vereinfacht“.

Zurück zum Vergleich der Messen: Im Nachspiel, wo die Orgel alleine und damit ihrer Eigenart entsprechend auftreten kann, wird der Wandel des Stils besonders deutlich. Bei Bauer sind es die auch aus Orchestermessen bekannten wiederholten Akkorde, die die Schlusswirkung betonen (auch wenn die letzten im Piano stehen), bei Dreyer sind es nur wenige abschließende Töne. Bei Goller ist das Nachspiel, das

hier allerdings gleichzeitig als Zwischenspiel zu einer zweiten Strophe führt, aus einer aus der Liedmelodie entnommenen Sequenzkette gebildet.

In den Texten der deutschen Messen ist oft deutlich der Zeitgeist zu erkennen. So findet man die typischen Texte der Aufklärung, hier hatte man, wie es ein Autor des ausgehenden 19. Jahrhunderts beschreibt,

während man sich an Gott wandte, [...] eigentlich die Absicht, dem Volk etwas vorzupredigen.⁴⁷⁷

Auch der Altöttinger Organist und Michael-Haydn-Schüler Max Keller⁴⁷⁸ schrieb mehrere deutsche Messen, darunter eine über den Text „Wir werfen uns darnieder“ mit dem bezeichnenden Zusatz im Titel „Für unmusikalische Sänger geschrieben von Max Keller“⁴⁷⁹. Eine andere deutsche Messe von ihm, ebenfalls mit einer obligaten Singstimme, einer ad libitum hinzugefügten zweiten Stimme und zwei Hörnern sei hier kurz betrachtet⁴⁸⁰:

Wie die liedmäßige Gestaltung aber auch die Besetzung – insbesondere die Möglichkeit des Mitspielens mit Hörnern – deutlich zeigen, handelt es sich um eine Messe für den ländlichen Raum. Typischerweise findet man auch hier für alle musikalisch zu gestaltenden Teile der musikalischen Messe Sätze: Introitus, Gloria, Vor dem Evang., Credo, Opferung, Sanctus, Nach der Wandlung, Agnus Dei und Nach dem Ite Missa est.

Jeder Satz ist ähnlich einem Kirchenlied der Zeit gestaltet, wobei die einzelnen Sätze großteils mehrere Strophen aufweisen. Gloria und Sanctus sind nach Melodie und Satz beinahe identisch (unterscheiden sich lediglich durch einzelne Noten, die allerdings eher Druckfehler in der Ausgabe zu sein scheinen), tragen jedoch

⁴⁷⁷ Heinrich Wilhelm Schonnefeld, Das katholische deutsche Kirchenlied in seiner geschichtlichen Entwicklung, in: Caecilien Kalender, Regensburg, New York, Cincinnati 1882, S. 34.

⁴⁷⁸ 1770–1855.

⁴⁷⁹ Max Keller, Deutsche Messe für die Orgel und I Singstimme obligat. Zweyte Singstimme und zwey Hörner ad libitum. Für unmusikalische Sänger geschrieben von Max Keller. Nr. I: Wir werfen uns darnieder, Salzburg (Franz Xaver Duyle) o. J.

⁴⁸⁰ Max Keller, Deutsche Messe in F. wobey die Orgel und eine Singstimme obligat, 2^{te} und 3^{te} Singstimme aber, nicht obligat sind, München (Falter u. Sohn), Salzburg (Benedict Hacker) o. J.

unterschiedliche Satzbezeichnungen: das Gloria „Munter.“, das Sanctus „Feyerlich.“. Wie sehr hier eine Erleichterung für die Sänger angestrebt wird, zeigt auch der Aufbau dieser beiden Sätze: a a' (Tutti) – b b' (Solo a 2) – a a' (Tutti), wobei bei der Wiederholung des A-Teils auch der Text wörtlich wiederholt wird. In den übrigen Sätzen wird eine ähnlich leicht eingängliche formale Anlage eingesetzt.

Der Satz ist im Wesentlichen dreistimmig, die beiden bevorzugt in Terzen und Sexten geführten Singstimmen werden durch die von der Orgel zu spielende Bassstimme ergänzt, die in ihrer von größeren Sprüngen geprägten Stimmführung deutlich instrumentalen Charakter zeigt. Nur ab und zu wird diese „generalbassmäßig“ einstimmig geführte Bassstimme durch eine die Harmonie ausfüllende Note ergänzt.

Sehr langsam.

Introitus

1. Wir fin-den, gu - ter Gott! uns hier in dei - nem Hau - se ein, um
 2. Ein rei - nes Herz naht oh - ne Scheu dem Herrn sich, a - ber wir ver -

uns-re tief-ste Ehr - furcht dir und un-sern Dank zu weih'n. Be - grün-den wol - len
 sün-dig-ten: be - schämt, voll Reu be - ken-nen wir's vor dir. Doch du ver-schmähst den

Notenbeispiel 86: Keller: Deutsche Messe in F, Introitus, Beginn.

Jeder Satz wird mit einem Nachspiel der Orgel abgeschlossen (bzw. einem Zwischenspiel für die beiden Strophen), in dem die Orgelstimme vom einfachen Liedrhythmus abweicht und im Stil der solistischen Orgelmusik der Zeit gestaltet ist. Sie lehnt sich primär im Charakter und nur weniger in der Motivik an den übrigen Satz an.

Notenspiel 87: Keller: Deutsche Messe in F, Gloria, Nachspiel.

Notenspiel 88: Keller: Deutsche Messe in F, „Nach dem Ite Missa est“, Nachspiel.

Bei den „Deutschen Messgesänge“⁴⁸¹ von Donat Müller⁴⁸², op. 110 wird im Titel angegeben „für Diskant, Alt und ausgesetzter Orgel, aus welcher auch der Bass gesungen werden kann.“ Die Sätze entsprechen (vom Namen her) denen des Ordinariums ergänzt durch ein Offertorium und „Beschluss“. Im Unterschied zu der Messe von Max Keller variiert hier die Stimmenanzahl im Orgelsatz. Im oberen System ergänzt die Orgel zu den beiden Gesangstimmen bisweilen eine dritte Stimme, die Stimmen der linken Hand werden über längere Strecken in Oktaven, aber auch als zwei- oder dreistimmige Klänge geführt, was insbesondere in Hinblick auf die im Titel angegebene Möglichkeit, aus dieser Stimme den Bass zu singen, interessant ist.

⁴⁸¹ Donat Müller, Deutsche Messgesänge für Diskant, Alt und ausgesetzter Orgel, aus welcher auch der Bass gesungen werden kann, 110^{tes}. Werk, Augsburg (Anton Böhm) o. J.

⁴⁸² 1806–1879.

K Y R I E .

Langsam. p

Wir ha-ben, Herr Dein Gut ver-schwendt, wie der ver-lor-ne

Notenbeispiel 89: D. Müller: Deutsche Messgesaenge, op. 110, Kyrie, Beginn.

Das Gloria, im ersten Teil als vierstimmiger „Choral“ angelegt und auch als Choral bezeichnet, ist mit voller Orgel zu begleiten, ab T. 16, wo die Stimmenzahl auf drei herabgesetzt wird, mit „halb starker Orgel“.

Die einzelnen Sätze zeigen in ihrer musikalischen Gestaltung, auch wenn der Text nicht dem liturgischen entspricht, deutlich den typischen Charakter, wie er in beinahe allen Messen der Zeit zu finden ist. So auch das Benedictus einen sehr sanglichen, weichen:

B E N E D I C T U S .

Langsam. p

Un-ter Brods.ge-stal-ten be-thet Dich jetzt an die

Chri-sten Schaar: Doch wird einst die Hü-l-le sin-ken sehndas Aug Dich hell und klar.

Notenbeispiel 90: D. Müller: Deutsche Messgesaenge, op. 110, Benedictus.

„Solistische“ Abschnitte für die Orgel, etwa in Form von Nach- bzw. Zwischenspielen findet man in dieser Messe nicht – in der damaligen Praxis waren diese aber wohl noch so üblich, dass es möglich ist, dass sie trotzdem frei gespielt wurden.

Vielleicht gab es neben dem Organisten einen weiteren Basssänger, vielleicht war es auch doch nicht ganz so leicht, aus der Orgelstimme die richtige Gesangstimme herauszufinden, jedenfalls findet sich neben den gedruckten Stimmen für Sopran und Alt auch eine handschriftlich ergänzte Bassstimme⁴⁸³:

⁴⁸³ ÖNB: M. S. 28091.



Notenbeispiel 91: D. Müller: Deutsche Messgesaenge, op. 110, Kyrie, T. 4–8 (Fortsetzung von NB 89).



Notenbeispiel 92: D. Müller: Deutsche Messgesaenge, op. 110, Kyrie, handschr. Bass.

Wie man erkennen kann, muss bei der Ausführung der Bassstimme der Rhythmus der Melodie dem Text angepasst werden, aber auch bei manchen Tönen eine Entscheidung getroffen werden, in welcher Oktav sie gesungen werden.

Während die lateinischen Messen an den liturgischen Text gebunden sind – Anpassungen an das Fest oder den Heiligen für den sie geschrieben sind findet man nur in der musikalischen Gestaltung oder in zugefügten weiteren Sätzen –, können sich deutschsprachige ganz einem „Thema“ anpassen, wie etwa die „Zweite deutsche Singmesse zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu“⁴⁸⁴ (Text von Schw. M. Irm., O.S.B) von Max Welcker⁴⁸⁵. Ganz für die Praxis gibt es hier sechs Sätze in Form von (mehrstrophigen) Liedern: „1. Vom Eingang bis zum Credo“, „2. Zum Offertorium“, „3. Zum Sanktus“, „4. Nach der Wandlung“, „5. Zur Kommunion“, „6. Zum Segen.“. Hier wurde also wohl alles vom Eingang bis zum Credo in einem Lied durchgesungen.

⁴⁸⁴ Max Welcker, Zweite Deutsche Singmesse zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu. Für einstimmigen Chor mit Orgel- oder Harmonium-Begleitung, op. 85. Dem verehrlichen Institut der Englischen Fräulein B. m. V. in Augsburg ergebenst zugeeignet, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn, 11. Aufl.) [1920].

⁴⁸⁵ 1878–1954.

Es ist eine einstimmige, mit einer einfachen Orgelbegleitung versehene Messe, deren einzelne Sätze durch die Anzahl der Strophen dem „auszufüllenden“ Zeitraum angepasst sind:

1. Vom Eingang bis zum Credo.

Max Welcker, Op. 85.

Voll Andacht; ziemlich langsam.

Singstimme.

1. Herz Je-su, du Heimat der Her-zen! Da drau-ßen woll-ten
 2. Wir le-gen all un-se-re La-sten vor dei-nes Her-zens
 3. Da drau-ßen, da ist uns ge-sche-hen so man-cher bitt'-re
 4. Herz Je-su, zer-rissen von Wun-den! Was im-mer uns ge-

Orgel
oder
Harmonium.

p Zarte Stimmen.

Notenbeispiel 93: Welcker: *Zweite Deutsche Singmesse*, „Vom Eingang bis zum Credo“.

Der Text der ersten Strophe dieser „Herz-Jesu-Messe“ lautet:

Herz Jesu, du Heimat der Herzen!
 Da draußen wollten wir das Glück deiner Liebe verscherzen,
 die Füße, die Seele schmerzen,
 so kehren wir heim zu dir,
 so kehren wir heim zu dir!

So konnte neben der meist leicht verständlichen Melodie der deutschen Messen auch durch den Text die entsprechende „Zielgruppe“ angesprochen werden (in diesem Fall als Widmungsträger das „verehrliche Institut der Englischen Fräulein B.M.V. in Augsburg“).

Natürlich darf auch in der Reihe der Messen eines viel komponierenden Komponisten wie Josef Gruber die Form der deutschen Messe nicht fehlen. So findet man auch bei ihm eine „Herz-Jesu-Messe“⁴⁸⁶ als Opus 353⁴⁸⁷ in seinem Schaffen.

⁴⁸⁶ Der Text des Eröffnungsliedes lautet hier: O Herz, der Gottheit Thron, du aller Herzen Wonne, Herz, alles Lebens Born und unsre Gnadensonne! Mit deines Feuers Strahl entzünd' die Herzen all, entzünd' das Herz mit Lieb' und Reueschmerz.

⁴⁸⁷ Josef Gruber, *Deutsche Herz-Jesu-Messe*. O Herz, der Gottheit Thron, op. 353, Ausgabe A: Für gemischten Chor und Orgel, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn).

Musical score for the beginning of the German Mass by Gruber. The score is in 4/4 time and marked 'Moderato'. It features vocal parts for Soprano and Alto, Tenor and Bass, and Organ. The lyrics are: "O Herz, der Gottheit Thron, du al-ler Herzen Won - ne, Herz, al-les Lebens Bora und unsre Gnaden - son - ne! Mit dei-nes Feuers Strahl ent - zünd' die Her - zen Mit dei-nes Feuers Strahl ent-".

Notenbeispiel 94: Gruber: Deutsche Herz-Jesu-Messe, Eingang.

Hier zeigt sich, auch wenn es sich um einen einfachen Rhythmus und eine ebensolche Melodie handelt, nicht die bewusste Einfachheit etwa eines Goller. Zwar sind die alten Auszierungen verschwunden, die Orgelbegleitung von liegenden Tönen geprägt, hier ist jedoch die Harmonik angereichert, auch mit zahlreichen „gefälligen“ Wendungen.

Mit der volksliturgischen Bewegung im beginnenden 20. Jahrhundert erhielt auch der deutschsprachige Gesang für die Messe neue Impulse. Kurz wird diese Thematik im Abschnitt über Messen mit Volksbeteiligung gestreift werden.

4.2.2.1 Exkurs: Verszwickenspiele und Überleitungsfiguren

Gerade bei den einfachen eher homophon angelegten Messen wird die Nähe zum Kirchenlied und der Art, wie dieses begleitet wurde, deutlich. Die verschiedenen Möglichkeiten der eigentlichen Gesangsbegleitung wurden oben bereits beschrieben. In vielen dieser Kompositionen (und auch in lateinischen Messen) findet man kurze

Überleitungsfiguren zwischen den einzelnen Textzeilen. Diese in der Liedbegleitung sicherlich vom Organisten oft frei ausgeführten „Verszwichenspiele“ – es kann sich um wenige Akkorde oder auch um Laufwerk und andere „größere“ Figuren handeln – finden in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts relativ oft Erwähnung, wenn dem Organisten Anweisungen zur richtigen Begleitung der Kirchenlieder gegeben werden. Heute scheinen diese Verszwichenspiele (und deren ehemaliges Vorhandensein) beinahe vergessen zu sein, obwohl es sich um eine Gestaltungsweise handelt, die anscheinend weder an eine Konfession noch an eine Region gebunden war und eine lange Tradition hat. Bekannte Beispiele aus früherer Zeit findet man bereits in Choralbearbeitungen von Johann Sebastian Bach:



Notenbeispiel 95: J. S. Bach: „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, BWV 715.

Auch in so bedeutenden theoretischen Werken wie dem „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen“ von Johann Joachim Quantz⁴⁸⁸ – einem Werk, das sich ja nicht primär an Organisten wendet – erwähnt und kritisiert dieser (neben anderen Unzulänglichkeiten) die Verszwichenspiele der Organisten:

Man kann zwar nicht läugnen, daß es in gegenwärtigen Zeiten unter den Deutschen viele gute Clavierspieler gebe: die guten Organisten aber sind anitzo in Deutschland viel rarer, als vor diesem. Es ist wahr, daß man noch hier und da einen und den andern brafen und geschikten Orgelspieler findet. Allein es ist auch eben so gewiß, daß man öfters, so gar in manchen Hauptkirchen großer Städte, die Orgeln von solchen, durch ordentliche Vocation dazu berechtigten Stümpfern mishandeln höret, welche kaum werth wären, Sackpfeifer in einer Dorfschenke zu seyn. Es fehlet so weit, daß dergleichen unwürdige Organisten etwas von der Composition verstehen sollten; daß sie vielmehr nicht einmal einen

⁴⁸⁸ Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Kassel 2000.

wohlklingenden und richtigen Baß zu der Melodie eines Chorals ausfinden können; geschweige daß sie dazu zum wenigsten noch zwei richtige Mittelstimmen zu treffen fähig wären. Ja nicht einmal die simple Melodie eines Choralgesanges kennen sie. Oefters sind die blökenden Currentjungen ihre Vorsänger und Muster, nach deren Fehlern sie die Melodien, wohl alle Monate, immer wieder aufs Neue verhunzen. [...]. Mit ihren ungeschikten bockpfeiferhaften Coloraturen, welche sie zwischen jedem Einschnitte eines Chorals herleyern, machen sie die Gemeine irre, anstatt ihren Gesang in Ordnung zu erhalten.⁴⁸⁹

Die stärker ausgezierten Verszwischenspiele – oft handelt es sich auch um einen kurzen, virtuosen Lauf – sind wohl ein spätes, und daher in Noten gefasstes, Dokument der langen Tradition der Verzierung von Fermaten und Kadenzbildungen. Längere Zwischenspiele findet man in der Kirchenliedbegleitung primär zwischen den Strophen – diese Tradition konnte sich vielerorts ja bis ins 20. Jahrhundert halten. Die relativ virtuoseren Zwischenspiele innerhalb der einzelnen Strophen wurden im Lauf des 19. Jahrhunderts entsprechend der allgemeinen „Klärung“ des Satzes reduziert und oft auf einzelne Akkorde beschränkt.

Noch bis weit ins 19. Jahrhundert war das Einfügen von Zwischenspielen jedoch an vielen Orten anscheinend eine Selbstverständlichkeit. So beschreibt August Duk 1844 die Vorteile des Zwischenspiels folgendermaßen:

Wenn auch nicht bei uns hier in Wien, so ist es doch in den meisten Gegenden auf dem Lande gebräuchlich, daß der begleitende Orgelspieler die Zeit, während die Gemeinde nach jeder Verszeile ein wenig absetzt, durch ein kurzes Spiel, welches man *Z w i s c h e n s p i e l* nennt, ausfüllt. Der Übelstand, daß manche Orgelspieler das Zwischenspiel zum Schauplatz ihrer Fingerfertigkeit machten, war Ursache, daß man sie hie und da, und in diesem Falle nicht mit Unrecht, ganz abschaffte. Ein *g u t e s* Zwischenspiel hat aber mehrseitige Zweckmäßigkeit. Es verbindet die einzelnen Verszeilen, es gibt dem Gesange mehr Zusammenhang, macht die Begleitung nicht nur runder und

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 329.

angenehmer, sondern auch anregender und feierlicher. Soll es aber zweckmäßig genannt zu werden verdienen, so muß es in dem Geiste des Liedes verfaßt, möglichst einfach und kurz sein.“⁴⁹⁰

Über die Gestaltung der Zwischenspiele schreibt er:

Überhaupt genommen, soll das Zwischenspiel immer so beschaffen sein, daß es das Ende des vorhergehenden Verses mit dem Anfange des folgenden verbindet. Es soll zu dem Anfangstone des folgenden Verses so hinleiten, daß derselbe den Singenden gleichsam im Voraus fühlbar und ihnen so zu sagen in den Mund gelegt wird.⁴⁹¹

Unterschwellige Kritik an zu virtuosen Zwischenspielen findet man bei Anton Scherrer (1828), aber auch eine Beschreibung der korrekten Gestaltung der Zwischenspiele:

- a) Jedes Zwischenspiel muß durch eine richtige und ungekünstelte Harmoniefolge die Singenden leiten, den nach dem Schluß einer Zeile folgenden Anfangston richtig zu treffen.
- b) Die Zwischenspiele müssen einfach, ernsthaft, der Würde des Choralgesanges, so wie auch dem Inhalte des Liedes, möglichst angemessen seyn.
- c) Man muß bey den Zwischenspielen in Rücksicht ihrer längern oder kürzern Dauer, immer eine gewisse Gleichheit beobachten, so daß die Pausen der Sänger, welche sie ausfüllen sollen, wo möglich von gleicher Länge sind.
- d) Die Zwischenspiele dürfen selten die Tonhöhe der Melodie übersteigen.
- e) Der Organist muß bey seinen Zwischenspielen immer auf eine angenehme zweckmäßige Abwechslung bedacht seyn.⁴⁹²

⁴⁹⁰ August Duk, Ueber die Begleitung der Kirchenlieder mit der Orgel, und das Orgelspiel überhaupt, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, Wien 1844, S. 409.

⁴⁹¹ Ebenda, S. 413.

⁴⁹² Anton Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik, St. Pölten, S. 63.

Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet man noch Anweisungen zur richtigen Gestaltung von Verszwischenspielen. Die Aufgaben dieser (nun oft kürzeren) Verbindungselemente für die Kirchenlieder beschreibt Johann Kubiček 1872 folgendermaßen:

3. Für die Sänger ist es am bequemsten und angenehmsten, wenn in der Dauer und dem Umfange der Zwischenakkorde so weit möglich, eine Uebereinstimmung hergestellt wird. Die Sänger können bei einer derartigen Gleichförmigkeit mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit berechnen, wie lange sie werden pausieren müssen. Sind dagegen die Zwischenakkorde bald zu kurz, bald wieder ungebührlich lang, so schweben die Sänger fortwährend in Ungewissheit und Unruhe, und es wird ihnen sehr erschwert, im gehörigen Momente zum Gesange bereit zu sein. –

4. Die zwischen zwei Absätze eingeschobenen Zwischenakkorde sind gleichsam ein Wegweiser, welcher die Sänger von dem letzten Akkorde eines Absatzes zum ersten Akkorde des kommenden Absatzes hinauf oder herunter oder auf die gleiche Stufe hinüber zu führen bestimmt ist. – Ein guter Wegweiser darf keine Seitensprünge machen, sondern muss den möglichst kurzen und geraden Weg einzuschlagen bemühet sein. – Auf gleiche Weise müssen die Zwischenakkorde eingerichtet sein; alle Ueberfüllung, lange und weite Umschweife sind strenge zu vermeiden. Ist ein Uebergang in eine andere Tonart nothwendig, so muss derselbe möglichst kurz und einfach angebracht werden, damit die Sänger auf eine angenehme Art zu dem ersten Akkorde des nächstfolgenden Absatzes hinübergeleitet werden. ^{–493}

Anstatt von Laufwerk und anderen „virtuosen“ Elementen in den Liedern haben sich nun bereits einfache Akkorde durchgesetzt. Auch für die richtige Ausführung der Zwischenspiele gibt Kubiček Anweisungen, von denen einige auch in Bezug auf Orgelmessen nicht uninteressant sind:

⁴⁹³ Johann Kubiček, Der Schullehrer am Lande als Organist und Regens-Chori, Budweis 1872, S. 245 f.

Der Schluss der Zwischenakkorde muss auf eine solche Art gemacht werden, damit alle Sänger ohne Mühe denselben als solchen erkennen, und sich zum Beginne des weiteren Gesanges in Bereitschaft setzten. – Die Art und Weise das Zwischenakkordspiel zu schliessen ist zweierlei, nämlich: a) Wird das Zwischenakkordspiel mit dem nämlichen Akkord geschlossen, mit welchem der nächste Absatz beginnt, so muss der letzte Akkord kurz abgebrochen werden. Aus diesem kurzen Abbrechen erkennen die Sänger, dass das Zwischenakkordspiel zu Ende ist, und dass sie bei Beginn des nächsten Absatzes diesen letzten Akkord werden anzuschlagen haben. Sollte ein Organist diesen letzten Akkord des Zwischenakkordspieles länger halten, so würden die Sänger nicht wissen, ob sie gleich schon mit dem Gesange zu beginnen, oder aber ob sie ein zweites Anschlagen diese Akkordes an der Orgel abzuwarten haben. Die Folge davon wäre, dass einige Sänger früher, einige wieder später einfallen und hiedurch eine Störung und Uneinigkeit entstehen würde. b) Wird dagegen das Zwischenakkordspiel mit einem fremden Akkorde oder mit fremden Tönen geschlossen, so muss der Organist diesen fremden Ton oder Akkord etwas länger halten, als es der Gehalt desselben erfordert. Dieses Stillstehen erkennen alle Sänger als einen Fingerzeig, dass unmittelbar nach diesem Tone oder Akkorde die Fortsetzung des Gesanges folgen werde. –⁴⁹⁴

Zumindest teilweise lassen sich auch weitere Angaben über die richtige Interpretation dieser Zwischenspiele auf die Ausführung von Orgelmessen übertragen:

II. Vortrag der Zwischenakkorde.

1. Beim Vortrag der Zwischenakkorde muss der Takt und das Tempo des Liedes beobachtet werden; im Gegentheile würde der Organist den Sängern das Einhalten eines gleichen Schrittes und des guten Tones sehr erschweren, ja er würde zum schlechten Gesange selbst Anlass geben.

[...]

⁴⁹⁴ Ebenda, S. 246.

4. Das Pedal muss beim Vortrage der Zwischenakkorde sehr delikat behandelt werden. In der Regel wird selbes im Verlaufe dieses Spieles entweder gar nicht getreten oder aber man lässt es gleichsam an der Oberfläche schwimmen, und es wird erst am Schlusse gehörig getreten. Hiedurch erzielt man nachstehende Vortheile: a) Die Sänger können den Vortrag der Zwischenakkorde von dem Spiele der Melodie des Liedes leichter unterschieden. b) Die obersten Töne des Manuals klingen heller und deutlicher und bestärken die Sänger um so kräftiger im guten Tone und Takte. c) Das endliche Einfallen mit dem Pedal dient den Sängern zugleich als ein Signal, dass der Gesang seinen Fortgang nehmen werde.⁴⁹⁵

Die allgemeine Entwicklung hin zu mehr Einfachheit und Klarheit machte auch vor den Verszwischenspielen keinen Halt. Immer mehr wurde gefordert – und hier sind auch wieder einige Vertreter des Cäcilianismus federführend – in der Liedbegleitung auf Verzierungen und virtuose Zwischenspiele überhaupt zu verzichten:

Die Kirchenlieder müssen ganz einfach gespielt werden. Sehr abgeschmackt wäre es, wenn der Organist während derselben seine Fingerfertigkeit zeigen, und verschiedene Läufer, Triller und andere Schnörkeleien machen wollte. Zwischen den Verszeilen kann er wohl einfache Sätzchen (Zwischenspiele), die in den Ton hinleiten, mit welchem das Volk anzufangen hat, machen, allein er vergesse nie, zu welchem Zwecke er spielt: Hier folgt ein Beispiel von einem solchen Zwischenspiele:



⁴⁹⁵ Ebenda, S. 246 f.

Bei den Zwischenspielen bleibt das Pedal weg. Zwischen den Strofen kann das Zwischenspiel etwas länger sein.⁴⁹⁶

Das „Liedmäßige“ in kirchlichen Kompositionen war ja zumindest in der Kirchenmusik für das Hochamt bei vielen Vertretern des Cäcilianismus nicht beliebt – von vielen wurden auch die Zwischenspiele generell abgelehnt. So schreibt ein Autor 1889 als Kriterium zur Auswahl von Kirchenmusik:

Von vornherein gar nicht zugelassen sind alle Werke, welche den Choral, den Volksgesang, die polyphonen Meisterwerke des 16. Jahrhunderts principiell angreifen, ebenso alle Orgelbegleitungen, welche Zwischenspiel zwischen den einzelnen Versen einer Strophe bringen.⁴⁹⁷

Der recht radikale Vertreter des deutschen Cäcilianismus in der Steiermark, Andreas Streppl schreibt dazu:

4. Das Zwischenspiel nach den einzelnen Verszeilen deutscher Lieder gilt allgemein als eine sinn-, zweck- und geschmacklose Zuthat, als eine der übelsten Ausgeburten der Zopfzeit. Durch sie wird die Melodie unterbrochen, zerrissen, deren Auffassung erschwert und kann kein Grund angeführt werden, der ihre Einführung rechtfertigt. Man sagt zwar, „die Sänger werden dadurch auf den folgenden Ton vorbereitet und können inzwischen Athem schöpfen.“ Doch, du lieber Himmel! was müssen das für Sänger sein, die ein solches Hilfsmittel bedürfen; fällt es denn nicht auf, daß in der Regel dort der Volksgesang am schlechtesten ist, wo die Zwischenspiele am üppigsten blühen? die Musik eines Liedes – um das Widersinnige der Zwischenspiele anschaulich zu machen – sieht dann ungefähr so aus:

Lied: Wir ehren dich –

Zwischenspiel: Ist mir Alles eins,

Lied: lebendiges Engelsbrot –

⁴⁹⁶ Franz Krenn, Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen, Wien 1845, S. 39.

⁴⁹⁷ Zur Auswahl geeigneter Kirchenmusikalien, in: Musica Sacra, 22. Jg. (1889), S. 165.

Zwischenspiel: Ob ich Geld hab' oder kein's *) [Fußnote: *) Vgl. Cäcilia V. Nr. 1. In der Vorrede eines alten Liederbuches vom Jahre 1653 steht folgende heilsame Warnung für Organisten: ES haben die Gesänge, welche auff gewisse Melodey gestellt seyn, ein solche Eygenschaft und Beschaffenheit, daß dieselbe, wann ihr eigener Ton und Cadenzen auffrichtig, wie sie von Wohlerfahrenen Musicis componirt und auff die numeros der Reymen eingerichte seyn, unverfälscht gelassen und gesungen werden, viel lieblicher zu gehör kommen und desto leichter auch von den Gemeinen und sonsten in der Singkunst unerfahren Volck behalten werden. Solche Zihl nun auch in den gegenwärtigen Gesängen zu erhalten, werden die Organisten und Cantores hiemit ersucht und erinnert, daß sie deroselben Melodeyn ihr natürliche hergebrachte annehmlichkeit durch unnötige Fugen, Coloraturen, läuff und umschweiff, nicht entziehen: auch nicht oben hin in der eyl, dantz- oder sprungweiß uberlaufen; sondern ... natürlich langsam, gravitatisch und wie es sich bey solchem heiligen Text gebühret, andächtig vor-schlagen und vor-singen und die Jugend lehren; [...]]⁴⁹⁸

Einer Veröffentlichung im Cäcilienvereinskatalog konnten die Verszwischenspiele in der Orgelbegleitung zu Kirchenliedern sogar entgegenstehen,⁴⁹⁹ wie diverse „Schnörkeleien“ bei der Liedbegleitung auch von kirchlicher Seite immer weniger gewünscht wurden.⁵⁰⁰

Wie diese Verszwischenspiele in Kirchenliedern in der Praxis aussahen, kann man in mehreren Kirchenliedsammlungen mit Orgelbegleitung erkennen. Zwei Beispiele für Verszwischenspiele sollen einerseits die noch auf Laufwerk beruhenden, andererseits die schon eher homophon-akkordischen Überleitungen zeigen. Ersteres findet man in

⁴⁹⁸ Andreas Strempl, *Kurzgefaßte Grundsätze der katholischen Kirchenmusik*, S. 29f.

⁴⁹⁹ Vgl. Eberhard Kraus, *Die Referenten des Cäcilienvereins-Katalogs und der von ihnen in ihren Beurteilungen vertretene kirchenmusikalische Standpunkt*, in: Unverricht, *Der Cäcilianismus*, S. 183.

⁵⁰⁰ Vgl. In der bischöflichen Anordnung vom 17. Februar 1879 in der Diözese Seckau wurden u. a. die „Schnörkeleien“ des Organisten beim Liedgesang (wie sie u. a. in Duks *Orgelbuch* enthalten waren) beklagt (vgl. Johann Trummer, *Zeugnisse kirchenmusikalischen Lebens*, S. 255).

der in Prag erschienenen Sammlung „Zwanzig der gebräuchlichsten katholischen Choräle“⁵⁰¹ von Karl Franz Pitsch⁵⁰² (Notenbeispiel 96), zweiteres in der ebenfalls in Prag erschienenen „Sammlung der gebräuchlichsten Kirchengesänge“ von Joseph Förster⁵⁰³. Hier sind zu allen Kirchenliedern jeweils mehrere einfache Verszweischenspiele zur Auswahl komponiert (Notenbeispiel 97).

DEUTSCHES PREDIGTLIED. 5

№ 5. O Herr Je = su, gib dass wir, Auf dein Wort mit

Andacht hö = ren; Lass durch sei = ne Kraft zu Dir,

un = ser Herz sich ganz be = keh = ren; Dir ge = hor = chen,

lasst auf Er = den, schon des Him = mels in = ne wer = den.

WEIHNACHTSLIEDER.

Notenbeispiel 96: Pitsch: *Zwanzig der gebräuchlichsten katholischen Choräle*, S. 5.

⁵⁰¹ Karl Franz Pitsch, *Zwanzig der gebräuchlichsten katholischen Choräle*, Prag o. J.

⁵⁰² 1786–1858.

⁵⁰³ Joseph Förster, *Der katholische Organist. Sammlung der gebräuchlichsten Kirchengesänge als Mess-, Segen- und Predigt-Lieder nebst den erforderlichen Vor-, Zwischen- u. Nachspielen*, Prag [1902?].

Notenbeispiel 98: Bibl: Missa choralis, Agnus Dei.

Im 2. Takt des ersten Systems ist es nur eine halbtaktige Pause, in die ein überleitendes *e* – das gleichzeitig den nächsten Einsatz vorgibt – eingefügt ist. Nach „mundi“ im zweiten System gibt es nur eine kleine Zäsur – es ist hier kein Raum für ein Zwischenspiel gelassen, so wird nur mit einer Viertel, die stark auftaktigen Charakter zum nächsten Vers zeigt, übergeleitet. Etwas mehr Platz gibt es nach dem „nobis“: hier wird das *a* der Singstimme gehalten, allerdings ist durch die hinzugefügte aufsteigende Bewegung der nächste Einsatz des Gesangs wieder deutlich spürbar.

Das entscheidende an derartigen Überleitungsfiguren ist, dass sie so angelegt sein müssen, dass beim nächsten Einsatz der Sänger sicher nichts daneben gehen kann. Das kann dadurch geschehen, dass etwa eine aufsteigende oder absteigende Linie direkt zu dem Ton des nächsten Einsatzes hinführt, wie man es in einer Messe⁵⁰⁵ von Eduard Brunner sehen kann:

⁵⁰⁵ Eduard Brunner, Messe zu Ehren der sieben Schmerzen Mariae, Regensburg (Alfred Coppenrath), o. J.

Kyrie. Ed. Brunner.

GESANG. ALT. *p*
 Ky - ri - e e - le - i - son.

ORGEL. *p*

SOPRAN. *Man.* *mf* *TUTTI.*
 Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

Pod.

Notenbeispiel 99: Brunner: Messe zu Ehren der sieben Schmerzen, Kyrie, Beginn.

Noch stärker ist die Wirkung, wenn der hinführende Ton leittonigen Charakter hat und durch einen Dominant-Klang oder einen alterierten Dreiklang die Weiterführung eingeleitet wird:

Chri - ste e - lei - son Chri - ste e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e -

Chri - ste e - lei - son Chri - ste Chri - ste e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e -

Notenbeispiel 100: Preyer: Missa in C op. 86, Kyrie.

Im einfachsten Fall ist es ein einzelner Akkord, es können natürlich auch etwas längere Überleitungen sein, wie hier in der zusätzlich mit einem Streicherbass versehenen Messe von Gottfried Preyer⁵⁰⁶.

The image shows a musical score for a Gloria by Gottfried Preyer. It consists of two systems of staves. The first system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "mi-se-re-re-re no-bis. Quo-ni-am tu so-lus sanc-tus. Tu re-re-re no-bis. se-re-re-re no-bis. mi-se-re-re-re no-bis." The piano part features a prominent bass line. The second system continues the piano accompaniment with more complex chordal textures.

Notenbeispiel 101: Preyer: Messe in C op. 86, Gloria.

Handelt es sich nicht um einen ganz einfachen vierstimmigen Satz der Orgelstimme, können auch die Überleitungsfiguren entsprechend freier gestaltet sein. Eine schlichte Form findet man in den einstimmigen Messen von Robert Führer, als Beispiel hier das Kyrie aus seinem op. 289⁵⁰⁷:

The image shows a musical score for a Kyrie by Robert Führer. It consists of two systems of piano accompaniment staves. The lyrics are: "lei-son. Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son lei-son. Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son e-lei-son." The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some chords in the right hand.

Notenbeispiel 102: Führer: Kurze und sehr leichte Messe op. 289, Kyrie.

⁵⁰⁶ Gottfried Preyer, Missa in C für gemischten Chor und Orgel, op. 86 (Gottfried Preyer, Sämtliche Werke für Kirchen-Musik, hrsg. vom Kirchenmusik-Verein an der Votivkirche in Wien, redigiert von Theobald Kretschmann, 1. Jg.), Wien (F. Wessely's Nachf. F. Rörich) [1893].

⁵⁰⁷ Robert Führer, Kurze und sehr leichte Messe No. 3 in F für eine Singstimme mit Orgel, op. 289, Ried (Josef Kränzl) o. J.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die für die Praxis eingerichtete (und dementsprechend auch mit Kürzungen versehene) Abschrift aus dem Jahr 1900 der „Lateinischen Messe“ von Alois Bauer aus Gröbming⁵⁰⁸, in der das Gloria zweifach vorhanden sind – transponiert und mit veränderten Zwischenspielen:

The image shows a page of handwritten musical notation for a Gloria. It consists of several systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo markings are *Adagio*, *Allegro*, and *Più. Mo.*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are some red ink annotations, including a large 'm' and a 'P.' in red. The paper shows signs of age and wear.

⁵⁰⁸ Hs. Diözesanarchiv Graz.

Gloria

The image shows a page of handwritten musical notation for a Gloria. It consists of seven staves. The first staff is a grand staff with a treble and bass clef, marked 'Adagio' and 'Allegro'. The lyrics 'p. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.' are written below the notes. The second staff continues the vocal line with lyrics 'benediximuste adomante glorificavimuste.'. The third staff is marked 'T. & B.' and 'S. St.' with lyrics 'Domine Deus rex caelestis Deus pater omnipotens Domine'. The fourth staff has lyrics 'fili unigenite Jesu Jesu secundum Christe Domine fili unigenite Jesu secundum Christe'. The fifth staff has lyrics 'genite Jesu secundum Christe' and is marked 'p. Qui'. The sixth staff has lyrics 'solus peccata mundus eius deprecationem nostram miserere nobis.'. The seventh staff has lyrics 'Quoniam tu solus tu solus sanctus solus altissimus Jesu Christe Jesu Christe'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Notenbeispiel 103: Bauer: Lateinische Messe.

In der reduzierten Orgelfassung (erstes Beispiel) sind wohl auch aus Gründen der leichteren Spielbarkeit die Zwischenspiele vereinfacht oder weggelassen.

4.2.3 Einbindung von Volksgesang und Kantor in Orgelmessen

Die Beteiligung des Volkes am Gottesdienst durch Volksgesang in Form von Liedern und den aus Liedern gebildeten Messen war in der katholischen Kirche zumindest seit der Zeit der Aufklärung erwünscht. Freilich hatte der Gesang hier in der Liturgie nur Begleitfunktion bzw. diente der Bildung und Hinführung des Volkes zu Gott. Um das Volk an der musikalischen Gestaltung der Messe beteiligen zu können, benützte man bewusst die Landessprache. Viele deutsche Messen können prinzipiell von einem Chor bzw. Sängensemble oder dem Kirchenvolk gesungen werden (wie es heute ja immer noch etwa mit der „Deutschen Messe“ von Franz Schubert geschieht).

Das Kirchenvolk aktiv am Gesang zu beteiligen war allerdings nicht nur Ziel der Aufklärung, im ganzen 19. Jahrhundert war es ein wichtiges Thema. Neben Versuchen den liedmäßigen Volksgesang zu beleben, gab es immer mehr Ansätze, den gregorianischen Choral unter das Volk zu bringen.

Ein interessantes musikalisches Dokument für die Beteiligung des Volkes an der Kirchenmusik, das bereits aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammt, ist eine aus Böhmen stammende Messe, die zusätzlich zum lateinischen Text mit einer böhmischen und deutschen Übersetzung unterlegt ist. Es ist die „Missa pro Populo“⁵⁰⁹ von Johann Nepomuk Škrap (Prag 1854), in deren Vorwort der Komponist schreibt:

Daß die gebräuchliche Kirchenmusik im Allgemeinen, insbesondere auf dem Lande ihrem eigentlichen Endzwecke, das Herz fromm zu stimmen und zu Gott zu erheben, nur selten und spärlich entspricht, ist eine längst anerkannte Thatsache. – Der Grund hievon mag wohl hauptsächlich darin zu suchen sein, daß ihr meistentheils nur geringe Mittel zu Gebote stehen. Wie geeignet Meisterwerk von Beethoven, Haydn, Mozart u. A.

⁵⁰⁹ Johann Nepomuk Škrap, *Missa pro populo – Mše pro lid – Volks-Messe a canto, alto, tenore, basso et organo cum violone obbligato, corni, clarini & tympani ad libitum*, Prag (C. G. Medau) 1854.

immer auch sein mögen, das Gemüth mächtig zu ergreifen und die wahre Andacht zu wecken: so setzen sie doch einen entsprechenden Bildungsgrad seitens der Zuhörer, so wie hinreichende Mittel und Kräfte zur Aufführung voraus, was aber leider Beides in den meisten Fällen abgeht.

Dieser bedauerliche Uebelstand hat mich bereits längere Zeit zum Nachdenken darüber veranlaßt, welche Richtung der bisherigen Figuralmusik zu geben sei, damit sie dem eigentlichen Zwecke überhaupt, den örtlichen Verhältnissen insbesondere besser entspreche, und so den Gedanken in mir erzeugt, es könne ja bei der Figuralmusik die ganze Gemeinde als ein gewaltiger Chor mitwirken, und also weit mehr als bisher an der ganzen heiligen Handlung Antheil nehmen.

Von dieser Idee beseelt, legte ich ungesäumt Hand an's Werk und verfaßte eine solche Figuralmesse mit zwei Gradualien und zwei Offertorien für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel, wobei die Hauptstimme (*cantus firmus*) vom Volk und Chor abwechselnd gesungen wird. Die Beifügung einiger Blasinstrumente geschah weniger aus eigener Ueberzeugung, als um der allgemeinen Gewohnheit und des Gebrauches willen, die höheren Feste mittelst Trompeten- und Paukenschall zu versinnlichen.

Die erste Aufführung dieser Figuralmesse in der Prager Seminärkirche, unter Mitwirkung sämmtlicher Herren Alumnen, wurde mit dem günstigsten Erfolge gekrönt. Da aber über eine Ausführbarkeit derselben auf dem Lande einzelne Zweifel erhoben wurden, wiederholte ich den Versuch in der Winorer Kirche, wo Chor, Schuljugend und Volk unter dem Einfluße des würdigen Ortspfarrers und Bezirksvikars, Herrn Josef Hlawaček und des thätigen Lehrers Herrn A. Rubens zusammenwirkten. Auch hier legte der Erfolg die leichte Ausführbarkeit dieser Messe und deren gewaltigen moralischen Einfluß auf das Volk überraschend an den Tag.

Die genannte Figuralmesse, bei welcher dem lateinischen Texte auch eine, den Noten vollkommen entsprechend angeordnete, und vom

hochw. f. erzb. Consistorium zu Prag am 3. August 1853, Z. 4705
 approbirte böhmische und deutsche Uebersetzung angefügt ist, kann auf
 dreierlei Weise aufgeführt werden, nemlich: 1. vom Chore allein, 2. vom
 Volke allein, und 3. vom Volke abwechselnd mit dem Chore. Im ersten
 Falle werden die Singstimmen nach Möglichkeit mehrfach besetzt und
 nur die mit Soli bezeichneten Stellen von einzelnen Stimmen
 vorgetragen. Im zweiten Falle wird die Hauptstimme Canto (cantus
 firmus) mit dem Volke eingeübt, wobei die Bezeichnungen Tutti oder
 Soli ganz unbeachtet bleiben, indem Alles vom Volke gesungen wird.

Von der größten Wirkung ist die dritte Vortragsweise, nach welcher die
 mit tutti bezeichneten Stellen vom Volke, jene mit Soli, die mit diesem
 Falle auch mehrfach besetzt werden können, vom Chore abgesungen
 werden.

In gewisser Weise klingen in diesem Vorwort verschiedene Ideen – jene der
 Aufklärung, gleichzeitig das „romantische“ Ideal der großen singenden Masse wie
 auch Ansätze der „Liturgischen Bewegungen“ an.

Gloria. *Allo. Tutti.*



Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o. Et in ter - ra
 Slá - va buď Bo - hu na vy - so - ťech, a na zě - mi
 Es = re sei Gott in Himmels = hö = hen, und auf Er = den

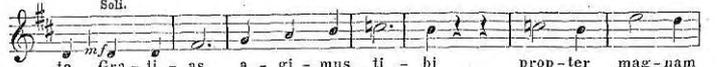


pax ho - mi - ni - bus ho - nae - vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te,
 bu - diž po - koj všem li - dem. do - brě vř - le. Chvá - li - me Tě,
 heil' = ger Frie = de den Men = schen : gu = ten Wil = lens. Wir lo = ben Dich,



be - ne - di - ci - mus te, a - do - ra - mus te, glo - ri - fi - ca - mus
 do - bro - ře - či - me Ti, kta - ni - me se Ti, bla - ho - sta - vi - me
 be = ne = dei = en Dich, Herr! beu = gen uns vor Dir, rüh = men und prei = sen

Soli.



te. Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam
 Tě. Di - ky své vzá - vá - me To - bě pro tvo -u slá - vu,
 Dich. Dank schallt Dir aus un = s'rem Mun = de Dei = ner gro = ßen

Tutti.



glo - ri - am tu - am. Do - mi - ne De - us rex coe - les - tis,
 tvo -u ve - le - slá - vu. Pa - ne a Bo - že! křá - lí ne - be - ský,
 Herr - lich = heit we = gen. Gott, Du Ge = bie = ter, Kő = nig des Him = mels,

Notenbeispiel 104: Škrap: Missa pro populo, Gloria (Singstimme).

In dieser Messe, die Škraup selbst als Figuralmesse bezeichnet, findet man für die Sänger keine technischen Herausforderungen, sie arbeitet mit einem geringen Tonumfang und bringt auch in der Melodie keine schwierigen Intervalle. Dennoch müssen – soll wirklich das Kirchenvolk mitsingen – relativ lange Abschnitte eingelernt werden, denn es handelt sich nicht um refrainartige Wiederholungen oder immer wiederkehrende gleiche „Antworten“ vom Volk, sondern (auch wenn manche Abschnitte (variiert) wiederkehren oder wiederholt werden) um immer neue Melodien. So gibt Škraup im Vorwort auch eine Anweisung, wie das Werk am besten einzustudieren sei (vgl. der Abschnitt über Messen für pädagogische Zwecke weiter oben).

Der Idee dieser Messe, die anscheinend ohne größere Breitenwirkung blieb, sollte mehr als 50 Jahre später, mit der Entwicklung der volksliturgischen Bewegungen weitere Versuche folgen, die traditionelle Chormesse mit der aktiven Beteiligung des Volkes zu verbinden. Wie der Volksgesang in erster Linie (wenn auch sicher nicht ausschließlich) von der Orgel begleitet wurde, so war auch in den gemischten neuen Formen das wichtigste Begleitinstrument die Orgel, die nun, um die Musik entsprechend ausführen zu können, auch räumlich näher zum Altar rücken sollte, denn für die Messen gab es nun neue Mitwirkende: Neben dem eigentlichen Chor (bzw. einer Schola) trat jetzt oft ein Kantor auf, zusätzlich konnte das Volk eingebunden werden. Federführend für die neuen Entwicklungen in Wien bzw. Klosterneuburg war Vinzenz Goller. Diese Aufteilung in Sologesang (Kantor), Schola und Volk übertrug Goller umgekehrt auch auf die bisher als reiner Volksgesang vorgetragenen Kirchenlieder, indem er sie in kurze Abschnitte teilte, und diese den unterschiedlichen Gesangsgruppen zuwies.⁵¹⁰

Die wohl wichtigste Messe von Goller, in der das Volk miteinbezogen wurde – sie fand sicherlich die größte Verbreitung – ist die „Klosterneuburger Betsingmesse“⁵¹¹.

⁵¹⁰ Vgl. Hermann Kronsteiner, Vinzenz Goller, S. 141 sowie Pius Parsch, Klosterneuburger Betsingmesse (Volksliturgische Andachten und Texte Nr. 65), Klosterneuburg ³1934.

⁵¹¹ Pius Parsch, Klosterneuburger Betsingmesse (Volksliturgische Andachten und Texte Nr. 65), Klosterneuburg ³1934.

„Kyrie eleison“ Klosterneuburg 1923

K = Kantor (Vorlänger), S = Schola (ausgewählte Sängerschaft beim Altar), A = Alle (das ganze Volk mit der Schola).

Notenbeispiel 105: Goller: Klosterneuburger Betsingmesse, Kyrie.

Hier kommt dem Volksgesang eine zentrale Rolle zu. Komponiert für die erste „Gemeinschaftsmesse“ in der Klosterneuburger St. Gertrud-Kirche 1922 zu Christi Himmelfahrt fand sie, nachdem sie bei der Messe im Rahmen des Allgemeinen deutschen Katholikentages in Wien 1933 gesungen wurde, Einzug in alle wichtigen kirchlichen Gesangbücher (teilweise mit leichten Veränderungen und unter verschiedenen Bezeichnungen), so auch in der „Leopold-Messe“ (nach Anpassung des Textes an die neuen offiziellen Übersetzungen der liturgischen Texte) in den Stammteil des „Gotteslob“⁵¹², und wird damit bis in die Gegenwart in den Kirchen gesungen (wenn wahrscheinlich auch kaum jemandem bewusst ist, dass er eine „Messe“ von Vinzenz Goller singt). Die im Original jeweils dreifache Anrufung wird durch das Abwechseln von Kantor, Schola und Volk jeweils dynamisch stufenweise gesteigert.

Auch in „größeren“ Messen sucht Goller Formen, in denen er Chor (bzw. die Schola), Kantor und Volk in einen Dialog bringt. Die Rolle des Kantors unterscheidet sich in diesen Messen wesentlich von der eines Solisten im

⁵¹² Gotteslob, Katholisches Gebet- und Gesangbuch, hrsg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Stammteil: Stuttgart 1975, Nr. 433–435.

herkömmlichen Sinn. Er bringt relativ textreiche Passagen in einer einfachen, eher rezitierenden, jedenfalls stark an den gregorianischen Choral angelehnten Art. Die Begleitung zu den Passagen des Kantors ist einfach, teilweise „archaisch“, Platz für musikalische Abwechslung bringen die Abschnitte für den Chor. Mit der Einstimmigkeit des Gesangs aber auch der typischen Rhythmik aus Triolen und Achteln ist in der Missa „Beati pacifici!“⁵¹³ der Anklang an die Gregorianik deutlich erkennbar:

The image shows a musical score for the Gloria of the Mass 'Beati pacifici!' by Goller. It consists of three systems of music. The first system shows a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Gra-ti-as a-gi-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te. ti-bi pro-pter mag-num glo-ri-am tu-am. Do-mi-ne De-us, Rex coe-'. The score includes dynamic markings such as 'rit.', 'a tempo (♩ = 72)', 'f', 'ff', 'p', and 'mf', as well as performance instructions like 'Ped.' and 'Man.'.

Notenbeispiel 106: Goller: Missa „Beati pacifici!“, Gloria.

Die neue Rolle des Volkes in der Liturgie, die schrittweisen Veränderungen, die sich auch in diesen Messen widerspiegeln, sollten in den nächsten Jahrzehnten auch zu einem grundlegend neuen Verständnis und Zurückdrängen des Selbstverständnisses der Aufführung von Messen durch einen Chor oder ein anderes vom Volk „abgehobenes“ Vokalensemble bringen.

⁵¹³ Vinzenz Goller, Missa „Beati pacifici!“, op. 83, Wien (Figaro) o. J.

4.3 Variabilität der Besetzung

4.3.1 *Messen mit variabler Besetzung*

Die Verfügbarkeit von Musikern und Sängern bei der Aufführung war in der Praxis, wie bereits ausführlich beschrieben wurde, nicht immer vorhersehbar. Die daraus resultierende Notwendigkeit einer variablen Besetzung beschränkt sich nicht nur auf kleine Landkirchen, genauso war man im städtischen Bereich immer wieder mit unterschiedlichen Aufführungsbedingungen konfrontiert. Die Lösung dieses Problems sind Messen mit „Gummibesetzung“, also Messen, die für die Begleitung durch ein (mehr oder weniger großes) Orchester komponiert sind, wo aber die Orgelstimme so angelegt ist, dass sie fehlende Stimmen – auch das ganze Orchester – ersetzen kann. Hierfür findet man in der Orgelstimme, die dann ähnlich einem Klavierauszug die ganze Partitur zusammenfasst, oft Angaben zu den ausführenden Instrumenten oder ergänzte kleiner gedruckte Stimmen einzelner Instrumente. Viele Messen wurden auch von vornherein wahlweise entweder für ein Instrumentalensemble oder Orgel komponiert. Auf diese Messen mit „Gummibesetzung“ soll hier nicht näher eingegangen werden, da es sich nicht um eigentliche Orgelmessen handelt,⁵¹⁴ einige Aspekte werden in der Arbeit dennoch angesprochen werden.

Messen mit „Gummibesetzung“ fallen zeitlich in den letzten Abschnitt des hier untersuchten Zeitraums und basieren auf einer weitgehend ausgeschriebenen Orgelstimme. Geht man einen Schritt zurück in die Zeit des bezifferten Basses, findet man hier eine gewisse Beschränkung, denn die Generalbassstimme ist für die Orgel immer – auch wenn der Organist zu einer differenzierten Ausführung derselben fähig ist – eine Reduktion auf das harmonische Gerüst, hier jedoch muss der Organist gegebenenfalls alle wichtigen fehlenden (Melodie-)Stimmen ersetzen können. Zu dem

⁵¹⁴ Vgl. hierzu auch Franz Karl Prassl, *Orgelbegleitete Kirchenmusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Österreich*, in: *Kirchenmusik mit obligater Orgel*, hrsg. von Friedrich W. Riedel, Sinzig 1999, S. 27–50.

bezahlten Bass können natürlich zu diesem Zweck weitere Stimmen niedergeschrieben werden. Noch im generalbassmäßigen Denken verankert ist die zweite Land-Fest-Messe⁵¹⁵ von Robert Führer: Hier findet man für die Orgel eine bezifferte Bassstimme (für Violone, Cello & Organo) mit der Funktion als reines Generalbassinstrument in einer instrumentalbegleiteten Messe und eine zweite, ausgeschriebene Orgelstimme als voller Orchesterersatz, in der auch die wichtigen Elemente der Streicherstimmen enthalten sind, sodass sie prinzipiell auch als alleinige Begleitung dienen kann:

Soprano. *R. Führer Op. 197*

Kyrie. *Adagio*
ff Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e -
Solo Moderato
 lei - - son Ky - ri - e Ky - ri - e

Violino I. *R. Führer Op. 197*

Kyrie. *Adagio*
ff
Moderato
pp

Organo. *R. Führer Op. 197*

Kyrie. *Adagio*
ff Ky - ri - e Ky - ri - e

Violone, Cello & Organo. *R. Führer Op. 197*

Kyrie. *Adagio* *f* *7* *5* *83*
3 *2* *5* *7* *53* *5* *4* *5* *tuto* *Moderato*
3
4 *5* *3* *4* *5* *3* *4* *5*

Notenbeispiel 107: Führer: Kurze Land-Fest-Messe, op. 197: Kyrie.

Die parallelen musikalischen Entwicklungen zu den „reinen“ Orgelmessen sind in allen hier genannten Formen deutlich erkennbar.

⁵¹⁵ Robert Führer, Kurze Land-Fest-Messe No. 2 für vier Singstimmen, zwei Violinen, Horn, bezifferten Violon & ausgesetzte Orgel, op. 197, Ried (Josef Kränzl) o. J.

Variabilität in der Besetzung beschränkt sich jedoch nicht auf hinzugefügte oder fehlende Instrumente. Auch in originären Orgelmessen eröffnen sich zahlreiche Möglichkeiten, wobei es naturgemäß primär um den Gesang geht. Die Bandbreite reicht dabei von einzelnen nicht obligaten Stimmen bis hin zur wahlweisen Ausführung durch einen einzelnen Sänger oder einen vier- (oder mehr-) stimmigen gemischten Chor. Auch können einzelne Abschnitte bei Vorhandensein durch Solisten oder ein kleineres Gesangsensemble („Halbchor“) aufgeführt, oder wenn die Möglichkeit nicht besteht, vom ganzen Chor gesungen werden.

Unterschiedliche Kompositionsprinzipien (kontrapunktisch bzw. polyphon oder einfach homophon etc.) und Stile („romantisch“, „historisierend“) findet man auch in diesen Messen, die Orgel allerdings scheint hier eher weniger Freiheiten zu haben – einerseits muss sie die vorhandenen und nicht vorhandenen Singstimmen mitspielen, andererseits handelt es sich natürlich oft um bewusst einfache Kompositionen, die auch dem Organisten nicht zu viel abverlangen dürfen. Die in diese Kategorie fallenden Messen unterscheiden sich nicht grundsätzlich von den in den anderen Abschnitten beschriebenen Messen. Hier sollen dennoch einige spezielle Aspekte untersucht werden, in erster Linie wird es um die Rolle der Orgel in diesen Kompositionen und wie mit dem eventuellen Nichtvorhandensein einzelner Stimmen umgegangen wird, gehen.

Eine typische Besetzung sind zwei Stimmen (die Oberstimmen) obligat und eine oder beide der Männerstimmen ad libitum. Im einfachsten Fall werden die Singstimmen mit einem vierstimmigen (oder ggf. dreistimmigen) Orgelsatz kombiniert, der ident mit den vier möglichen Singstimmen ist, bzw. diese zum vollständigen vierstimmigen Satz ergänzt. Ein einfaches Beispiel dafür ist die „Kind-Jesu-Messe“⁵¹⁶ von Johannes Schweitzer⁵¹⁷, die eine relativ große Verbreitung gefunden hat (Notenbeispiel 108).

⁵¹⁶ Johannes Schweitzer, Kind-Jesu-Messe für Sopran und Alt (Tenor und Baß ad lib.) mit Begleitung der Orgel, op. 26, Freiburg im Breisgau (Herdersche Verlagshandlung, 8. Aufl.) o. J. sowie Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

⁵¹⁷ 1831–1882.

Abwechslung wird in dieser überwiegend homophonen Messe durch den Wechsel von Tutti und Soli gebracht, wobei einstimmige Soli öfters mit einer etwas freieren Orgelstimme begleitet werden (vgl. T. 16 f. – Beginn des „Christe“).

Kyrie. J. Schweitzer, Op. 26.

Andante sostenuto. $\text{♩} = \text{so.}$

Soprano.
Alto.
Tenore.
Basso.

Ky - ri - e, e - lé - i - son. Ky - ri - e, e - lé - i - son. Ky - ri -
e, e - lé - i - son, e - lé - i - son. Chri - ste e - léi-son, Chri - ste
Organo. Sopr. Solo. Alto Solo. Ten. Solo. Basso Solo.

Notenbeispiel 108: Schweitzer: *Kind-Jesu-Messe, Kyrie.*

Sind beide Männerstimmen nicht obligat, ist, wie Alban Lipp⁵¹⁸ im Vorwort zu seiner „Messe zu Ehren der hl. Familie“⁵¹⁹ erwähnt, wohl um einen „basislosen“ Satz zu vermeiden, zuerst der Bass zu besetzen, nur wenn der gesungen wird, darf auch der Tenor hinzutreten. Auch in dieser Messe findet man einen ganz einfachen vierstimmigen Satz in der Orgelstimme. Lipp bezieht sich mit der Einfachheit der Messe allerdings nicht, wie die meisten anderen Komponisten nur auf die mangelnden Fähigkeiten bzw. Möglichkeiten der Ausführenden, er schreibt im Vorwort, er habe sich auch bemüht,

den Charakter des Werkleins dem einfachen, schlichten Leben der heiligen Familie anzupassen.

Nur relativ selten wird in dieser Messe – auch bei Vorhandensein aller Stimmen – wirklich vierstimmig gesungen. Vielmehr wird oft von mehreren Stimmen gemeinsam (auch Frauen- und Männerstimmen) die Oberstimme gesungen oder eine oder beide der Oberstimmen als Solo geführt:

⁵¹⁸ 1866–1903.

⁵¹⁹ Alban Lipp, *Missa in honorem St. Familiae. Messe zu Ehren der hl. Familie* (Sehr leicht ausführbar unter Berücksichtigung der einfachsten Chorverhältnisse) für Sopran und Alt (Bass und Tenor ad libit.) mit Begleitung der Orgel, op. 60, Augsburg (Anton Böhm & Sohn, 3. Aufl.) [1907 ?].

Notenbeispiel 109: Lipp: „Missa in honorem St. Familiae“, Kyrie.

Der Orgelsatz ist dabei immer vollständig vierstimmig, bei vierstimmigem Gesang spielt er diesen mit, in der Begleitung der ein- oder zweistimmigen Abschnitte wird vorgegangen wie in den vollstimmigen Teilen.

Wenn die Orgelstimme ohnehin den gesamten vierstimmigen Satz mitspielt, kann man prinzipiell auf alle Singstimmen (außer der Oberstimme) verzichten, ohne dass es im Satz zu Lücken kommt. Dieses Prinzip verfolgt auch Franz Schöpf⁵²⁰ in seiner „Messe in G“⁵²¹:

Notenbeispiel 110: Schöpf: IV. Messe in G, op. 73, Credo.

Der einstimmigen Messe mit Orgelbegleitung liegen weitere Einzelstimmen für Sopran, Alt, Tenor und Bass bei, die dem vierstimmigen Orgelsatz entsprechen.

⁵²⁰ 1836–1915.

⁵²¹ Franz Schöpf, IV. Messe in G, op. 73 (Chor-Perlen für Landkirchenchöre. Billige Ausgabe gediegener und sehr leicht ausführbarer Kirchen Compositionen für eine oder auch für zwei drei & vier Singstimmen mit Orgelbegleitung, Innsbruck (Johann Gross) o. J.

Wird ein vollständiger Satz durch die Sänger erreicht, kann umgekehrt natürlich auch die Orgel wegbleiben. So nennt etwa J. G. Ed. Stehle⁵²² bei seiner „Messe zu Ehren des göttlichen Kindes Jesu“⁵²³ als Aufführungsmöglichkeiten einen ein- oder zweistimmigen Gesang mit Orgel oder aber einen drei- und vierstimmigen ohne Orgel (wobei hier wohl wieder zuerst die Bassstimme besetzt sein muss).

Wie flexibel die Aufführungsmöglichkeiten der Messen in dieser Zeit waren, zeigt eine Bemerkung Haberts über eine Messe Simon Sechters: Stimmen konnten nicht nur weggelassen, sondern auch ergänzt werden. Er nennt hierfür die Möglichkeit, aus dem Orgelsatz eine Sopran- und Altstimme zu entnehmen, um so aus der einstimmigen Messe eine dreistimmige zu machen:

⁵²² Das Komponieren von (Orgel-)Messen durchzieht das ganze Leben Stehles. Nach Alois Koch, Johann Gustav Eduard Stehle (1839–1915) und die katholische Kirchenmusik in der deutschen Schweiz zur Zeit der caecilianischen Reform, Gossau 1977, S. 166ff. komponierte er folgende Orgelmessen (die in Klammer gesetzten Jahreszahlen sind das Jahr der Herausgabe):

- 1867/68 Missa „Salve Regina“: Sopran, Alt (Tenor, Bass ad lib.) und Orgel
- (1874) Missa de Spiritu Sancto, op. 14: gem. Chor und Orgelbegl.
- (1874) Missa „Jesu, rex admirabilis“, op. 33: gem. Chor und Orgelbegl.
- (1876) Missa „Exultate Deo“, op. 38: gem. Chor und Orgelbegl.
- (1876) Missa ad dulcissimum cor Jesu, op. 41: Sopran, Alt, Bass (Tenor ad lib.) und Orgelbegl.
- (1880) Missa in hon. S. S. Infantis Jesu, op. 49: 1–2st. und Orgel oder gem. Chor
- (1880?) Missa brevis in hon. B. Mariae Virginis, op. 50: 1–4 gem. St. mit Orgelbegl.
- 1880 Missa Jubilaei solemniss („Wittelsbacher“), op. 46: 8st. gem. Chor oder 4st. gem. Chor und Orgel
- [1881 Choralmesse aus dem röm. Graduale: 1–4st. gem. Chor mit Orgelbegl.]
- (1883) Missa „Alma Redemptor Mater“, op. 51: Sopran, Alt (Tenor, Bass ad lib.) mit Orgelbegleitung
- 1887 Missa „Regina coeli“, op. 56: Sopran, Alt (Tenor, Bass ad lib.) und Orgel
- (1888) Missa „Ave Regina“, op. 57: Sopran, Alt (Tenor, Bass ad lib.) und Orgel
- (1910) Missa in hon. B. Magdalенаe Sophiae Barat: 3 gl. Stimmen und Orgel
- [(1911) Missa de angelis: gem. Chor und Orgel]
- 1912 Missa in hon. B. Juliae Billiard: 3 Frauenstimmen (2 Männerstimmen ad lib.) und Orgel.

⁵²³ Johann Gustav Eduard Stehle, Missa in honorem S. S. Infantis Jesu. Messe zu Ehren des göttlichen Kindes Jesu für kleinere Chöre ein- oder zweistimmig mit Orgel-Begleitung oder drei- und vierstimmig ohne Orgel, op. 49, Augsburg (A. Böhm & Sohn) 1880.

Die Arbeit ist durchgehends edel, und wer es versteht, kann sich aus der Orgelbegleitung leicht den Sopran und Alt herauschreiben und die Messe dreistimmig aufführen.⁵²⁴

Bei polyphon angelegten Werken, die ja meist mit einem imitatorischen Beginn arbeiten, fällt eine fehlende Stimme natürlich besonders ins Gewicht. Oft wird daher in derartigen Sätzen bzw. ganzen Messen die nicht obligate Stimme zu einer reinen Füllstimme umfunktioniert, wie im Kyrie der dem Salzburger „Diözesan Cäcilien Vereine“ gewidmeten „2. Dreistimmigen Messe“⁵²⁵ (allerdings mit – wie es am Titelblatt vermerkt ist – Tenor ad lib. als vierte Stimme) von Johannes Peregrinus:

The image shows a musical score for organ accompaniment. It consists of three staves. The top staff is for the Alt (Soprano), the middle for the Kyrie (Soprano), and the bottom for the Kyrie (Bass). The organ part is marked 'p' and 'ORGEL.'. The tempo is 'Bewegt. M.M. ♩ = 66.'. The lyrics are 'Ky - ri - e, e - lei - son, e - le - i - son.'.

Notenbeispiel 111: Peregrinus: Zweite dreistimmige Sonntagsmesse, Kyrie.

Es war gerade bei einem Mangel an Männerstimmen von Vorteil, die vorhandene Männerstimme – auch wenn es sich um eine ad libitum hinzugefügte handelt – eher auf eine mittlere Lage festzulegen. Hier bietet sich wieder für die Orgel die Möglichkeit, ergänzend einzugreifen, und gegebenenfalls – wie hier in der Missa „Hodie Christus natus est“⁵²⁶ mit nicht obligatem Bass von Ferdinand Schaller⁵²⁷ – eine zusätzliche Bassstimme hinzuzufügen oder bei einer höher liegenden Männerstimme diese eine Oktav tiefer mitzuspielen, um damit das entsprechende Klangfundament zu erzeugen:

⁵²⁴ Johannes Ev. Habert, Simon Sechter, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1868), S. 96.

⁵²⁵ Johannes Peregrinus, Zweite dreistimmige Sonntagsmesse in F für Sopran, Alt (Tenor nicht obligat) Bass und Orgelbegleitung, op. 14, Augsburg (A. Böhm & Sohn) o. J.

⁵²⁶ Ferdinand Schaller, Missa „Hodie Christus natus est“, cant. duabus vocis paribus (Basso ad libit.) Organo comitante, München (Lentner) 1869.

⁵²⁷ 1835–1884.

The image shows a musical score for the 'Sanctus' section of a Mass. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two organ staves (Right and Left Hand). The lyrics are written below the vocal staves. The organ part is highly polyphonic and complex, with many notes and rests. The lyrics are: 'san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel - sis.' The organ part is written in a style that is characteristic of the 19th century, with many notes and rests.

Notenbeispiel 112: Schaller: *Missa „Hodie Christus natus est“*, *Sanctus*, Schluss.

Nicht selten gewinnt man bei der Betrachtung insbesondere von Noten von jenen Orgelmessen, in denen nicht alle Stimmen obligat sind, zumindest stellenweise den Eindruck, die eigentlich vollständige Komposition liegt in der Orgelstimme, die Sänger „beteiligen“ sich nur teilweise daran. Das trifft in gewisser Weise auch auf die in der als Beilage zur „Musica Sacra“ erschienene „Missa in hon. Ss. Nominis Jesu“⁵²⁸ von František Hruška⁵²⁹ zu, in der nur die Frauenstimmen obligat sind. Hier fällt die recht eigenständige – wenn auch nur selten hervortretende – Orgelstimme auf. Es handelt sich um eine weitgehend polyphon angelegte Messe, die aber durchaus in der satztechnischen Anlage variiert. Die beiden obligaten Singstimmen dominieren den Satz, d. h. wichtige Einsätze liegen in diesen Stimmen, wie die Oberstimmen überhaupt häufiger singen als die Männerstimmen. Die Orgelstimme ist überwiegend vierstimmig angelegt. Hruška erwartet eine differenzierte Registrierung, deren Grundzüge er auch – etwa durch Manualbezeichnungen oder dynamische Angaben – anzeigt. Umspielungen der Singstimmen, „Ergänzungen“ und kleinere Veränderungen prägen das Notenbild (Notenbeispiel 113).

Die traditionell fugierten Stellen der Messe sind meist – zumindest in den Themeneinsätzen – auf die Oberstimmen beschränkt, zu denen erst nach längerem zweistimmigen Singen die freier gestalteten Unterstimmen hinzutreten. Die Orgel begleitet meist vierstimmig.

⁵²⁸ František Hruška, *Missa in hon. Ss. Nominis Jesu pro Canto*, Alto (obligato), Tenore, Basso (ad libitum) comitante Organo, op. 14 (*Musica Sacra*, 19. Jg., 1886).

⁵²⁹ 1847–1889.

Qui tol-lis pec-ca-ta mun - - di. *marcato.*
mf re-re no - - bis. *f* Su - sci-pe de-pre-ca-ti-
marcato.
II. *I. fo.*
c. P.

o-nem no - stram. Qui se-des ad de-xeram Pa - tris, mi-se-re-re no - bis.
p
II.
s. P.

Notenbeispiel 113: Hruška: „Missa in hon. Ss. Nominis Jesu“, Gloria, T. 41–51.

Die Möglichkeit des Fehlens der beiden Männerstimmen muss im Orgelsatz auch in Bezug auf das harmonische Fundament berücksichtigt werden. Interessant ist hier allerdings, dass nicht versucht wird, in der Orgel die Männerstimmen vollständig einzuarbeiten, sodass diese immer komplett vorhanden sind, vielmehr bringt die Orgel einen vollständigen Satz, der sich durchaus von den Gesangstimmen unterscheidet (Notenbeispiel 114).

Das Unisono am Beginn des Gloria wird vierstimmig begleitet. In T. 7 kann die Orgel das *f* eine Oktav tiefer als der in seinem Tonumfang wohl beschränktere gesungene Bass spielen, ab T. 9 unterscheiden sich die Unterstimmen von Gesang und Orgel – wenn auch manche Figuren gemeinsam gespielt werden – stark voneinander. Ein Weglassen der Tenorstimme brächte damit auch eine reale Reduktion der Stimmen mit sich.

The image shows a musical score for the Gloria, T. 1-11. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (Soprano/Alto) and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-næ vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus" and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment is marked *mf* and *88*. The second system continues the vocal line with lyrics "to. Be-ne-di-ci-mus te. Ad-o-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus" and includes dynamic markings *p*, *ritenuto*, and *a tempo*. The piano accompaniment is marked *mf II.* and *I. fo.*. The score is in G major and 4/4 time.

Notenbeispiel 114: Hruška: „Missa in hon. Ss. Nominis Jesu“, Gloria, T. 1–11.

Eine anderer Lösungsansatz, der auf alle Eventualitäten der Besetzung Rücksicht nimmt, gleichzeitig ein Beispiel, wie viele Möglichkeiten es bei ein- bis zweistimmigen Messen sein können, zeigt eine ältere Reihe von Messen, die 8 Messen von Johann Melchior Dreyer, op. 8: Es handelt sich um acht Messen mit jeweils einer obligaten Singstimme mit Orgelbegleitung und (mit Ausnahme des zweiten Requiems) zusätzlich einer ad libitum zu ergänzenden Stimme.

	Tonart	Stimme obligat	Stimme ad lib.
Missa I	C-Dur	Bass	Canto
Missa II	G-Dur	Tenor	Bass
Missa III	F-Dur	Canto	Bass
Missa IV.	A-Dur	Tenor („Hauptstimm.“)	Bass
Missa V.	G-Dur	Bass	Canto
Missa VI.	B-Dur	Canto	Alto
Missa VII. de Requiem	F-Dur	Tenor	Bass
Missa VIII. de Requiem	D-Dur	Bass	keine

Hier wird den verschiedenen Anforderungen durch jeweils eigene Kompositionen Rechnung getragen. Doch auch für die Ausführung einer einzigen einfachen Messe „für 2 oder 3 Singstimmen mit Orgelbegleitung“ gibt es eine Vielzahl an Möglichkeiten, wie Berthold Wassmer im Vorwort zu seiner „Missa Sancta Dei Genitrix“⁵³⁰ schreibt:

Sie kann zwei- oder dreistimmig (im Notfall einstimmig) aufgeführt werden und zwar auf folgende Arten: Tenor und Baß – Sopran und Alt – Zweistimmiger Kinderchor – Frauen- (1. St.) und Männerstimmen (2. St.) [-] Tenor, Baß (2. St.) und Bariton – Sopran, Alt und Bariton. Die beiden letzten Ausführungsarten werden sich wohl am besten lohnen. Wenn Männer allein singen, darf Bariton nur schwach begleiten.

Die Orgel erhält in dieser Komposition eine weit über das einfache Mitspielen und Ergänzen hinausgehende Eigenständigkeit. Die Messe ist in Ansätzen polyphon gestaltet, wobei in den Singstimmen – wohl um diese möglichst einfach zu halten – sehr vorsichtig damit umgegangen wird. Oft werden diese sogar unisono geführt. Indem die Orgel das Thema bzw. den Beginn der Gesangstimmen vor dem ersten Einsatz vorspielt, kommt es, neben der dadurch gegebenen Hilfe für die beginnende Singstimme, zu einer imitatorischen Wirkung:

Berthold Waßmer, Op. 40.

Mäßig bewegt. *p* *Bitend.* *p*

1. Stimme.
2. Stimme.
3. Stimme.
(Bariton, ad lib.)

Orgel.

Man.

Notenbeispiel 115: Waßmer: „Missa Sancta Dei Genitrix“, Kyrie.

Die Orgel ergänzt den Gesang, diesen zwar oft auch mitspielend, aber dennoch recht selbständig und bringt eigene Stimmen ein. Auch an jenen nicht sehr zahlreichen

⁵³⁰ Berthold Wassmer, Missa Sancta Dei Genitrix für 2 oder 3 Singstimmen mit Orgelbegleitung. Sehr leicht, op. 40, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1914.

Stellen, wo der Gesangssatz tatsächlich dreistimmig ist, variiert die Orgel diesen leicht und ergänzt ihn mit mehr als nur Füllstimmen:

Notenbeispiel 116: Wabner: „Missa Sancta Dei Genitrix“, Benedictus, Schluss.

Eine relativ eigenständige Orgelstimme fügt auch Vinzenz Goller seiner „Missa simplex“⁵³¹ bei, bei der die Tenorstimme nicht obligat ist. Die Orgel spielt diese Stimme nicht „vorsorglich“ mit, lediglich Grundzüge davon (auch zur harmonischen Vervollständigung) trifft man in der Orgelstimme an:

Notenbeispiel 117: Goller: „Missa simplex“, Kyrie.

Interessant ist dieses Prinzip hier am Beginn des Kyrie gerade weil es sich um einen imitatorischen Satz handelt, bei dem damit der zweite Stimmeneinsatz ganz entfallen

⁵³¹ Vinzenz Goller, *Missa simplex* für gemischten Chor (Tenor ad lib.) und Orgel oder Harmonium, op. 91, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1923.

kann. Auch in den weiteren Sätzen, hier als Beispiel der Beginn des Gloria, entfällt die Tenorstimme ganz, wenn sie nicht gesungen wird:

The image shows a musical score for the beginning of the Gloria. It consists of three systems of staves. The first system is for the Celebrant's voice and piano accompaniment. The voice part starts with the lyrics "Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o." followed by "Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus" and "Lau - da - mus". The piano accompaniment is in a moderate tempo (Moderato, quarter note = 96) and includes a pedal marking (Ped.). The second system continues the voice part with lyrics "da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te. Ad - o - ra - mus te. Glo - ri - fi - ca - mus te." and the piano accompaniment. The third system shows the voice part with lyrics "Lau - da - mus te." and "Glo - ri - fi - ca - mus te." and the piano accompaniment, which includes a marking for the right hand (Man.).

Notenbeispiel 118: Goller: „Missa simplex“, Gloria.

4.3.2 Messen die in verschiedenen Versionen erschienen sind

Bei den bisher beschriebenen Messen mit variabler Besetzung handelt es sich um Werke, die im Prinzip immer nach denselben Noten gesungen werden, gegebenenfalls nicht alle Stimmen daraus. Daneben findet man allerdings auch nicht wenige Messen, die in mehreren Versionen erschienen sind, d. h. wo je nach Besetzung die Messe wirklich umgearbeitet wurde. Zwei völlig unterschiedliche Beispiele sollen das demonstrieren.

Die wohl größte Verbreitung fanden im beginnenden 20. Jahrhundert die Orgelmessen von Vinzenz Goller⁵³². Seine „Loreto-Messe“ ist wahrscheinlich die zumindest in der ersten Jahrhunderthälfte bekannteste neukomponierte Messe

⁵³² Vinzenz Goller komponierte einige „Orgelmessen“, die teilweise große Verbreitung fanden (nach Kronsteiner, Vinzenz Goller, S. 119ff.). Zuerst veröffentlichte er noch unter dem Pseudonym Hans von Berchthal:

Op. 1: Kurze und leichte Messe für 1 Stimme (Unisono-Chor), mit Orgel oder Harmonium.

Dann unter seinem eigenen Namen⁵³²:

Op. 4: Missa in honorem Sanctorum omnium. Messe für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgelbegleitung

Op. 7: Missa in honorem S. Vincentii Ferrerii ad tres voces inaequales (Tenor ad libit.) comit. organo

Op. 8: Missa in honorem St. Stephani Protomartyris ad IV voces inaequales comitante organo

Op. 10: Requiem für Sopran und Alt mit Orgel; Op. 10b: Ausgabe für 4stimm. gem. Chor und Orgel

Op. 13: Missa pro defunctis (Requiem) für zwei Männerstimmen und Orgel

Op. 14: Messe zu Ehren des heiligen Laurentius, für zwei Männerstimmen mit Orgel

Op. 25: Missa in honorem B. M. V. de Loreto ad quatuor voces inaequales comitante organo; Op. 25b: Missa in honorem B. M. V. de Loreto. Ausgabe für 3stimm. Frauenchor mit Orgelbegleitung; Op. 25c: Missa in hon. B. M. V. de Loreto, für 3stimm. Männerchor und Orgel

Op. 26: Requiem und Libera für gemischten Chor mit Orgelbegleitung

Op. 27: Leichtes Requiem (Missa pro defunctis) für Sopran, Alt (Tenor ad lib.) und Baß (auch 1- oder 2stimmig mit Orgel ausführbar)

Op. 34: Missa brevis in honorem S. Aloisii Gonzagae, für gem. Chor mit Orgel

Op. 36: Messe zu Ehren der heiligen Schutzengel, für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgel

Op. 47: I. Deutsche Singmesse für vereinigte Ober- und Unterstimmen

Op. 52: Missa pro defunctis für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgelbegleitung

Op. 53: Missa brevis secunda in hon. St. Gerardi Majella. 4stimm. gem. Chor und Orgel

Op. 62: Missa Cantata für eine Singst. mit Orgelbegleitung (Coppenrath)

Op. 63: Zweite einstimmige Messe mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung.

überhaupt – sie brachte es weltweit immerhin auf mehr als 25 Auflagen⁵³³. Für diese Messe gibt es verschiedene Versionen, die erste⁵³⁴ für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel- (vier- bis neunstimmige Blechbegleitung ad libitum) oder Orchesterbegleitung (die rein orgelbegleitete Version fand die weitaus größte Verbreitung), wobei der Autor in einer Vorbemerkung schreibt, bei

voller Besetzung des Orchesters ist die Orgel entbehrlich, kann jedoch zur Füllung und Unterstützung des oft nicht genügend besetzten Streicherchores mitgespielt werden. Von guter Wirkung ist auch die Besetzung: Streichquintett und Orgel.

Die zweite Besetzungsvariante ist für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung⁵³⁵, die dritte Version für dreistimmigen Männerchor mit Orgel⁵³⁶.

The image shows a musical score for a Gloria. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics 'Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem cae-li et'. The piano accompaniment includes markings for 'Moderato.', 'mf', 'H. M.', 'Cl. I.', 'H. I.', and 'Man.'. The second system continues the vocal line with lyrics 'ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-um, et in vi-si-'. The piano accompaniment includes markings for 'I. M.', 'Cl.', 'mf', and '3rd.'. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Notenbeispiel 119: Goller: Loreto-Messe, Fassung für gemischten Chor, Gloria.

⁵³³ Vgl. Armin Kircher, Vinzenz Goller zum 50. Geburtstag, in: Singende Kirche, 50. Jg. (2003), S. 280.

⁵³⁴ Vinzenz Goller, Missa in hon. B. M. V. de Loreto für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel- (vier- bis neunstimmige Blechbegleitung ad libitum) oder Orchesterbegleitung, op. 25, Altötting (Alfred Coppentrath, 22. Auflage) o. J.

⁵³⁵ Vinzenz Goller, Missa in honorem B. M. V. de Loreto für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung, op. 25b, Altötting (Alfred Coppentrath, 9. Aufl.) o. J.

⁵³⁶ Vinzenz Goller, Missa in honorem B. M. V. de Loreto für dreistimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung, op. 25c., Altötting (Alfred Coppentrath) o. J.

Moderato.

Patrem omni-potentem, factorem caeli et terræ,

visibilem omnium, et invisibilem.

Man.

Notenbeispiel 120: Goller: Loreto-Messe, Fassung für Frauenchor, Gloria.

Moderato

Patrem omni-potentem, factorem caeli et

Patrem omni-potentem, factorem caeli et

terram, visibilem omnium et invisibilem.

terram, visibilem omnium et invisibilem.

Ped.

Notenbeispiel 121: Goller: Loreto-Messe, Fassung für Männerchor, Gloria.

Deutlich erkennbar wird bei einer Gegenüberstellung dieser drei Versionen (hier der Beginn des Credo), dass es sich bei den dreistimmigen Versionen nicht einfach um eine Reduktion der Stimmen handelt, wo etwa die Orgel die fehlende ergänzt,

sondern Goller sehr bewusst sowohl die Singstimmen, als auch die Orgelstimme der Charakteristik der unterschiedlichen Besetzung anpasst.

Ein ganz anderes Beispiel findet man in der in den „Fliegenden Blättern“ 1886 in zweierlei Versionen veröffentlichten Missa „tertii Toni“, op. 46 von Franz X. Witt. Als Opus 46b einstimmig (abwechselnd Solo und Chor) mit Orgelbegleitung, als Opus 46a im „Palestrinastil“, im fünfstimmigen A-cappella-Satz. Erwartet man in der einstimmigen Version eine relativ komplizierte Orgelstimme, die den polyphonen Satz notengetreu wiedergibt, irrt man. Vielmehr zieht Witt gleichsam das, was ihm anscheinend als besonders wichtig erscheint, heraus, und bildet daraus die Melodiestimme, die er dann mit der Orgelstimme harmonisiert und durch einige thematische Einwüfe ergänzt. Als Beispiel hier das relativ kurze und gut überschaubare Kyrie:

Die Vokalfassung basiert auf zwei Themen:



Notenbeispiel 122: Witt: Missa „tertii Toni“, Themen des Kyrie.

Das erste Thema wird in allen Stimmen vorgestellt, wobei nach dem solistischen Einsatz des Tenors sofort drei weitere Stimmen gemeinsam (Alt I mit dem Thema und Bass mit quasi dem umgekehrten Thema) einsetzen, schließlich der Sopran mit etwas gemildertem rhythmischen Beginn eng- bzw. parallelgeführt mit dem Bass, zu dem der Alt 2 das Thema wieder in Gegenbewegung bringt (Notenbeispiel 123).

In der einstimmigen Version wird das zusammengefasst, was dem Hörer wohl am meisten auffällt: die Themeneinsätze jeweils in der obersten Stimme (Notenbeispiel 124).

Adagio. M. M. ♩ = 69.

Cantus.
Altus I. *dolce.* Ky - ri - e e - lei - son. *f* Ky - ri - e e -
Altus II. *dolce.* Ky - ri - e e - lei - son. *f* Ky - ri - e e -
Tenor (vel Bariton). *dolce.* Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, Ky - ri - e -
Bassus. *dolce.* Ky - ri - e e - lei - son. *dim.* *f* Ky - ri - e e -
le - i - son.
e - lei - son.
lei - son. e - lei - son.
le - *f* - i - son.

Notenbeispiel 123: Witt: Missa „tertii Toni“, Kyrie (Vokalfassung).

Con moto M. M. ♩ = 84.

Solo. Chor. Solo.
Voce. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son,
Organo. *p*
Man. Ped.

Notenbeispiel 124: Witt: Missa „tertii Toni“, Kyrie (Fassung für eine Singstimme u. Orgel).

Der solistische Einsatz wird durch das Solo beibehalten, das gemeinsame Einsetzen von Alt I, II und Bass durch den Chor nachgeahmt, an der Stelle des Sopraneinsatzes tritt wieder der Solist auf, allerdings nun verstärkt durch den Pedaleinsatz der Orgel. In der dreimaligen Wiederholung des „Kyrie eleison“, wie auch dann im „Christe eleison“ und dem zweiten „Kyrie“ nimmt Witt also auch in der Besetzung eine Dreiteilung vor (Kyrie 1: Solo-Chor-Solo; Christe: Chor-Solo-Chor; Kyrie 2: Solo-Chor-Solo). Der zweite Einsatz (Alt 1) wird allerdings in der orgelbegleiteten Version um eine Terz hinauf verlegt und damit die Wiederholung auf derselben Stufe vermieden.

Was bleibt nun im Orgelsatz von dem (im Vokalsatz auf eher kurzen Linien aufgebauten) polyphonen Stil: Der solistische Themeneinsatz am Beginn erhält eine stützende vierstimmige Orgelstimme, deren Oberstimme der der Gesangstimme entspricht. Beim Einsatz des Chores wird der Satz insgesamt fünfstimmig, indem die Orgel nun nicht mehr die Oberstimme mitspielt. Diese Fünfstimmigkeit wird auch – allerdings verstärkt durch den Pedaleinsatz – beim Einsatz des zweiten Solos beibehalten. Der modale Charakter, den das erste Kyrie in der Vokalfassung zeigt, wird in der orgelbegleiteten Fassung abgeschwächt, indem beispielsweise in Takt 2 (entspricht harmonisch etwa T. 3 der Vokalfassung) auf die Silbe „lei“ eine Dissonanz zum d-Moll-Klang hinzugefügt wird, noch mehr fällt allerdings (auch im weiteren Verlauf) eine gewisse Neigung zu C-Dur-Klängen (in unmittelbarer Nachbarschaft zum „Dominantklang“ G-Dur) auf.

Im Wesentlichen bildet der Orgelsatz ein harmonisches Stützgerüst für den Gesang. Dennoch zeigt er einen kontrapunktischen Einschlag, beispielsweise durch die lineare Gegenbewegung der Bassstimme zur Gesangstimme am Beginn, auch durch Synkopenbildungen in einzelnen Stimmen. Allerdings zeigt die Orgelstimme – besonders durch die typischen größeren Intervallschritte im Pedal – keinen Vokalcharakter.

Das in der Vokalfassung nur vierstimmige „Christe eleison“ arbeitet mit dem zweiten Thema, das man als freie Umkehrung des ersten Themas ansehen könnte (Notenbeispiel 125). Die Orgel begleitet hier weitgehend dreistimmig, wobei sie sowohl die Imitation des Soprans durch den Alt in ihrer Unterstimme übernimmt, als auch die Parallelführung in Dezimen, alles jedoch vereinfacht auf ein dreifaches Erklingen des „Christe eleison“ (Notenbeispiel 126).

$\text{♩} = 69$. *breit.*

Chri- - - - ste e - - le - - - - son. Chri- - - - - ste,

breit.
Halbchor. Chri- - - - - ste e-lei - - - - son. Chri- - - - - ste, Chri- - - - - ste

poco a poco più animato.

Chri- - - - - ste e - - lei - - - - son. Chri-

Chri- - - - - ste. Chri- - - - - ste

Chri- - - - - ste. Chri- - - - - ste e - - le - - i - son.

$\text{♩} = 74$.

e - lei - son. Chri- - - - - ste e - lei - son.

e - - - - ste e - le - - i - son.

e - lei - son. Chri- - - - - ste e *rit.* - lei - son.

Notensbeispiel 125: Witt: Missa „tertii Toni“, Kyrie, T. 9–16 (Vokalfassung).

Chor. **Solo.** **Chor.**

Chri- - - - ste e-lei-son, Chri- - - -ste e-leison, Chri- - - -ste e-lei- - - son,

Man. Ped.

Notensbeispiel 126: Witt: Missa „tertii Toni“, Kyrie, T. 8–14 (Fassung für eine Singstimme und Orgel).

Das zweite „Kyrie“ basiert thematisch auf einer Augmentation des „Christe-Themas“, in Takt 26 erklingt noch einmal das „Kyrie-Thema“ des Beginns in der Sopranstimme:

Chor. $\text{♩} = c. 84.$

marcato.

Ky-ri-e e-lei-son. Ky-ri-e e-
 Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-
 Ky-ri-e e-lei-son.
 Ky-ri-e e-lei-
 lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-
 Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.
 lei-son, e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.
 i-son, e-lei-son.

Notenbeispiel 127: Witt: Missa „tertia Toni“, Kyrie, T. 18–31 (Vokalfassung).

Die orgelbegleitete Version fasst wieder den etwas umfangreicheren Vokalsatz zusammen. Während dort das „Kyrie eleison“ jeweils zweimal hintereinander, zuerst mit Sopran (S A1, A2, T) dann mit Alt 2 als Oberstimme (A2, T, B) erklingt – dieses Prinzip wird wiederholt und dann setzt im Sopran das Kyrie mit seinem Anfangsthema, begleitet von längeren melodischen, primär aus dem „Christe-Thema“ entwickelten Fortspinnungen ein – erscheint es hier schlicht dreimal hintereinander, wobei es beim dritten Mal wie der Vokalsatz das erste Thema verwendet:

The image shows a musical score for a Kyrie, measures 15-22. It is in 9/4 time. The score consists of a vocal line and an organ accompaniment. The organ part is divided into 'Man.' (manual) and 'Ped.' (pedal) sections. The vocal line is marked 'Solo.' and 'Chor.'. The lyrics are 'Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.' and 'Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son.'.

Notenbeispiel 128: Witt: *Missa „tertiu Tomi“*, *Kyrie*, T. 15–22 (Fassung für eine Singstimme u. Orgel).

Insbesondere beim ersten Kyrie wird in der Orgelbegleitung ein eher akkordischer Satz verwendet, der – auch in einer Legatoausführung – nicht die Charakteristik der Vokalpolyphonie annimmt. Allerdings ist auch die Vokalfassung an dieser Stelle mit „*marcato*“ bezeichnet und geht in ihren Zusammenklängen einen ähnlichen Weg. Erst mit dem Einsatz des Pedals und der Ausdehnung in die weite Lage wird auch wieder eine gewisse lineare Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen erzeugt. Von der Schlusssteigerung zum *Fortissimo* ist in der orgelbegleiteten Version, die mit der Solostimme endet, nichts vorhanden, wenn auch – wie in der Vokalfassung – das zweite Kyrie mit *Forte* bezeichnet ist, während das erste *piano* zu singen war (Vokalfassung „*dolce*“).

In den folgenden Sätzen der Messe wird vom Prinzip her ähnlich verfahren: Die „wichtigsten“ Stimmen – nämlich die, die im Vokalsatz hervortreten – werden in einer Stimme zusammengefasst und von einer primär harmonisierenden Orgelstimme mit einer gewissen Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen, die bisweilen besonders wichtige Funktionen aus dem Vokalsatz übernehmen, versehen. Einzelne Stellen – etwa der Beginn des *Sanctus* – sind freier gestaltet.

Während in der Vokalfassung unzählige dynamischen Abstufungen (*cresc.*, *delesc.*) verzeichnet sind, beschränkt sich die einstimmige Singstimme meist auf

Lautstärkenangaben für die unterschiedlichen Abschnitte. Die „Vokalpolyphonie“ spiegelt sich auch in den längeren Notenwerten (bevorzugt Halbe und Ganze) gegenüber der Notation in kleineren Notenwerten in der Übertragung (Viertel, Halbe) sowie in einem etwas zügigeren Tempo wider. Die Orgelversion ist damit eine gegenüber der Vokalfassung sehr eigenständige Komposition. Sie kann leicht aufgeführt werden und zeigt eine sehr kompakte Bauweise und entsprechende Kürze: hier wird wirklich nur der – natürlich vollständige – Text einfach durchgesungen: Kyrie: 22 Takte gegenüber 32 Takten in der Vokalfassung; Gloria 61 Takte gegenüber 96 Takten; Credo 119 Takte gegenüber 147 Takten; Sanctus: 15 Takte gegenüber 19 Takten; Benedictus: 10 Takte gegenüber 17 Takten; Agnus Dei: 26 Takte gegenüber 44 Takten = gesamt: 253 Takte gegenüber 355 Takten in der Vokalvariante.

In der Orgelfassung der Messe op. 46 von Witt spielt die Orgel eine eigenständige Rolle mit durchaus instrumentalem Charakter – eine Aufführung dieser Fassung bzw. der Orgelstimme durch einen mehrstimmigen Chor ließe sich allein durch den freien Wechsel der Stimmenanzahl, aber auch durch die Dominanz der Oberstimme und die Begleitung, deren Oberstimme teilweise mit der Singstimme unisono, teilweise hingegen eigene Wege geht – kaum verwirklichen.

Eine andere – ebenfalls in den „Fliegenden Blättern“ veröffentlichte Messe, die „Missa in honorem S. Patris Joseph una cum Offertorio pro ejusdem Festo „Veritas mea“ pro una voce et Organo“⁵³⁷ von Joseph Groiss, die genauso einfach und kompakt angelegt ist wie jene Witts und sich ebenso in Chor und Soli aufteilt, ist im Unterschied dazu durchaus „vokal“ gedacht, wenn auch angemerkt wird:

Die Messe ist für einen einstimmig singenden Kinderchor berechnet. Will Jemand sie dreistimmig singen, so müssten manche Noten in einzelne Theile zerlegt werden.

Zwar ist gerade die harmonietragende Unterstimme doch weniger sanglich angelegt, durch das strikte Durchhalten der Dreistimmigkeit und eine gewisse rhythmische

⁵³⁷ Joseph Groiss, Missa in honorem S. Patris Joseph una cum Offertorio pro ejusdem Festo „Veritas mea“ pro una voce et Organo (Musikbeilage zu den Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik, XX. Jg., 1885).

Unabhängigkeit der Stimmen, ist hier die vokale Polyphonie dennoch auf die Orgel übertragen, wenn auch dazwischen homophon angelegte Choralelemente eingeschoben sind:

Andante.

Solo. Ky - - ri - e e - lei - - son, **Chor.** Ky - - ri - e e - lei - - - son.

The musical score is written in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. It features a solo voice part and a choir part, both with organ accompaniment. The solo voice part is on a single staff, and the choir part is on a two-staff system (treble and bass clefs). The organ accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are "Ky - - ri - e e - lei - - son, Ky - - ri - e e - lei - - - son."

Notenbeispiel 129: Groiss: „Missa in honorem S. Patris Joseph“, Kyrie.

4.3.3 *Orgelmessen mit Instrumentalstimmen ad libitum*

Bei den meisten Messen, von denen Instrumentalfassungen vorhanden sind, kann man nicht feststellen, ob sie ursprünglich als Orgelmesse konzipiert waren (wie etwa die D-Dur-Messe von Antonìn Dvořák⁵³⁸) oder als Orchestermesse. Viele Orchestermessen haben insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in ihrer Orgelfassung eine wesentlich größere Verbreitung gefunden als in der größeren Besetzung – man denke nur an einige Messen von Anton Faist, Josef Gruber oder Vinzenz Goller, die auch heute noch bei vielen Kirchenmusikern nur als Orgelmessen bekannt sind.

Nicht unerwähnt soll hier die anscheinend öfters praktizierte Möglichkeit bleiben, Orgelmessen durch Hinzufügen von Instrumentalstimmen zu erweitern. So konnte aus einem vierstimmigen Orgelsatz unschwer ein Satz für Streichquartett gewonnen werden oder auch nur beispielsweise die Oberstimmen von Violinen mitgespielt werden. Eine andere Möglichkeit ist das Mitspielen von Blasinstrumenten – die Praxis den Gesang durch Posaunen zu unterstützen (oder fehlende Stimmen zu ersetzen) wurde ja bereits erwähnt. Naturgemäß gibt es hier zwar Erwähnungen der Möglichkeit, aber weniger schriftliche Zeugnisse.

Zwei interessante Beispiele der Umarbeitung einer Orgelstimme in eine Orchesterstimme seien hier dennoch, da sie an durchaus prominenter Stelle geschehen sind, kurz erwähnt. Es handelt sich um die aus der Wiener Hofburgkappelle erhaltene Handschrift einer Messe für den Palmsonntag von Ignaz Assmayr⁵³⁹, die mit der Jahreszahl 1834 datiert ist. Auf der ersten Partiturseite des Kyrie ist seitlich ergänzt „Instrumentale ad libitum“. Es handelt sich um einen vierstimmigen Satz mit beziffertem Bass.

In roter Farbe sind in die Partitur Instrumentalstimmen eingetragen, nämlich zwei Violinen und eine Alt- sowie eine Tenorposaune, wobei die Posaunen in der Zeile der ihrer Lage entsprechenden Gesangstimmen notiert sind – und diese auch variieren. Die Violinen sind in der Zeile von Sopran und Bass notiert – ohne hier

⁵³⁸ 1841–1904.

⁵³⁹ Ignaz Assmayr, *Missa in d a 4 Voci senza accompagnato pro Dominica Palmarum* (1834), ÖNB: HK 19.

einen anderen Schlüssel vorzusetzen (der Sopran ist im Sopranschlüssel notiert, die Violinen im Violinschlüssel) werden in die Singstimmen die figurierenden Violinstimme zwischen die Noten gesetzt:

Andte poco moto. Kyrie. No. 8. Missa No. 8. pro Dominica Palmarum. J. Assmayr 1854. Mod. 1. a 4 Voc. Instrumentale ad libitum.

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Violin I
Violin II
Viola
Cello
Bass

Flute
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone

Kyrie eleison

HK 19

mf.

Notenbeispiel 130: Assmayr: *Missa pro Dominica Palmarum*, Kyrie.

Ein zweites Beispiel für die Umarbeitung einer Orgelmesse in eine „Orchestermesse“, in diesem Fall durch einen anderen Komponisten, ist die bereits weiter oben erwähnte Ergänzung der Männerchor-Messe von Franz Liszt mit Bläserstimmen durch Johann von Herbeck.

4.3.4 Harmonium- oder Orgelstimme

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet man zunehmend Kompositionen, die wahlweise auf der Orgel oder dem Harmonium begleitet werden können, was mit dem vermehrten Gebrauch dieser Instrumente zumindest in kleineren sakralen Räumen zusammenhängt. Auch hier kommt man also den Bedürfnissen der Kirchenmusiker nach.

Der Spielpraxis am Harmonium und natürlich der Zeit entsprechend sind es nicht von virtuosem Laufwerk oder kleingliedriger Artikulation geprägte Stücke, sondern eher solche, die zu einer getragenen und gebunden Spielweise passen. Viele Orgelmessen dieser Zeit sind sehr speziell auf die Orgel abgestimmt. Bei den wahlweise mit Harmonium ausführbaren Kompositionen handelt es meist eher um einfachere, und auch in der Begleitstimme „neutralere“ Sätze.

In den meisten Fällen unterscheiden sich die auch am Harmonium ausführbaren Messen dennoch nicht wesentlich von den „reinen“ Orgelmessen. So kann ein Pedal durchaus für eine notengetreue Ausführung notwendig sein, oder der Satz so angelegt sein, dass er gut rein manualiter zu spielen ist. Auch können detaillierte Registrierangaben für die Orgel in den Noten stehen. Flexibilität war ja ohnehin gefragt – und wenn nur ein Harmonium zur Verfügung stand, musste die (Orgel-) Messe entsprechend für die Aufführung angepasst werden.

4.4 Kontrapunktik und Polyphonie

4.4.1 *Der A-cappella-Stil – Kontrapunktik als Kirchenstil*

Wenn Ernst Tittel 1961 über die Messen Johann Georg Albrechtsbergers schreibt: „Die a-capp.-Messen [...] sind streng polyphon, mit Orgel-Continuo“⁵⁴⁰ spiegelt sich darin die traditionelle Auffassung wider, dass man einerseits unter A-cappella-Messen nicht primär unbegleitete, sondern einfach (kontrapunktische) Messen im „Kirchenstil“ verstand, andererseits die Praxis, alle Vokalsätze (wie auch die orchesterbegleiteten Messen), ob homophon oder kontrapunktisch, mit der Orgel zu unterstützen.

Geht man zurück ins 18. Jahrhundert, findet man in dem zumindest im Wiener Raum sicher bedeutendsten Lehrwerk zum „alten“ Kirchenstil, „Gradus ad parnassum“ von Johann Joseph Fux den „Styl a Capella“ nicht nur mit Begleitung durch die Orgel, sondern kennt ebenso einen instrumentalebegleiteten A-cappella-Stil:

Man weiß, daß in den ersten Zeiten die Musik bey dem GÖttesdienste nur aus Singstimmen bestanden. Hernach sind die Orgeln eingeführet worden, um mit der Zeit fast alle Gattungen von Instrumenten, welches auch der heutige Gebrauch noch deutlich bekräftiget. Diese doppelte Gattung des Styls a Capella herrscht noch zu unsern Zeiten: Ohne Orgel und andere Instrumenten, blos mit Singstimmen: und mit der Orgel und andern Instrumenten.⁵⁴¹

Noch deutlicher beschreibt Johann Georg Albrechtsberger 1790, selbst Verfasser mehrerer kontrapunktischer Orgelmessen⁵⁴², das Verständnis vom A-cappella-Stil

⁵⁴⁰ Ernst Tittel, Österreichische Kirchenmusik, Wien 1961, S. 177.

⁵⁴¹ Johann Joseph Fux, Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmässigen Musicalischen Composition [...]. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und herausgegeben von Lorenz Christoph Mizlern, Leipzig 1742, S. 183.

⁵⁴² Albrechtsberger komponierte laut Verzeichnis von Dorothea Schröder, Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers (Hamburger Beiträge zur

seiner Zeit, wobei er auch zwischen dem strengen und freien Kontrapunkt innerhalb dieses Stils unterscheidet:

Unter dem strengen Satze verstehe ich den, der für bloße Singstimmen ohne alle Begleitung eines Instrumentes verfertigt wird. Er hat mehrere Regeln, als der freye. Die Ursache davon ist: weil ein Sänger die Töne nicht so leicht findet, als ein Instrumentist. Meistentheils wird er in den Kirchen und Kapellen (derowegen heißt er auch *Stilo alla capella*) mit der Orgel, bisweilen auch der Violinen und Hoboen, mit dem Sopran im Unisono, durch ein paar Posaunen, mit dem Alt und Tenor im Einklange, und durch den Violon, Violoncell, und Fagott, die mit dem Singbasse, oder mit der Orgel einhergehen, begleitet. Wenn die Instrumente aber weg bleiben, wie es in der Paßions-Woche, in fürstlichen Kapellen, zu geschehen pflegt, so sind im Satze keine Dissonanz-Sprünge (die verminderte Quart- und Quinten-Sprünge, wenn sie sich gut und bald resolviren, ausgenommen) erlaubt. [...]

Der freye Satz ist der, wo man, nach allen fünf Gattungen, in Nachahmungen, kontrapunctirten Sätzen, und Fugen, in allen Tacttheilen, ohne Vorbereitung einen dissonirenden Accord bisweilen anschlagen darf; doch muß derselbe jederzeit gut und natürlich resolvirt werden; [...] In dem freyen Satze bindet man sich selten an eine der fünf Gattungen, man nimmt allerley Noten so wohl zum Hauptgesange, als auch für die begleitenden Stimmen. Man bedient sich auch hie und da eines *Suspirs*, oder einer kurzen Pause, besonders bey Sing- und blasenden Stimmen, wegen des nothwendigen öftern Athemholens. Man setzt Vorschläge, und andere Manieren, wo es ein schöner Gesang nur immer erheischt. Man darf auch zwo, drey, oder mehrere dem

Musikwissenschaft, hrsg. von Constantin Floros, Bd. 34), Hamburg 1987 folgende orgel- bzw. generalbassbegleitete Messen:

- A.I.4 Messe in C (4 Singstimmen, Violone, Orgel)
- A.I.16 Choralmesse in d-Moll (4 Singstimmen, Violone, Orgel)
- A.I.26 Missa in A (4 Singstimmen, Violone, Orgel)
- A.II.2 Missa in C (4 Singstimmen, Violone, Orgel)
- A.II.6 Missa quatuor vocum / Missa canonica in g-mixolydisch/G-Dur (4 Singstimmen, Orgel).

Buchstaben nach gleiche Noten in einem Tacte, besonders für Instrumental-Sätze anbringen. In diesem Satze sind gleichfalls die Dissonanz-Sprünge, besonders für Violin, Viola, Violoncello, und Fagott alle erlaubt; doch müssen sie nicht widernatürlich angebracht werden.⁵⁴³

Nur in der Passionswoche, und nur in fürstlichen Kapellen bleiben nach seiner Aussage in der A-cappella-Musik die begleitenden Instrumente weg. Die Angaben Albrechtsbergers sind hier nicht rein „theoretisch“, sie spiegeln sich durchaus in seinem Werk wider. So schrieb er eine 1807 datierte unbegleitete „Missa sine Dissonantiis, et absque Quarta Consonante“⁵⁴⁴. Auch eine Begleitung durch nur einige wenige weitere Instrumente außer der Orgel ist in einigen vorwiegend kontrapunktischen Kompositionen zu finden.

Wie selbstverständlich werden auch im 19. Jahrhundert in Inventarlisten oder Repertoirelisten von Kirchenchören oft orgelbegleitete Messen im Unterschied zu („modernen“) Instrumentalmessen, unter A-cappella-Messen aufgelistet. Dem Organisten stand je nach Eigenständigkeit seiner Stimme einfach die Gesangspartitur, eine Generalbassstimme und später oft eine ausgeschriebene Orgelstimme zur Verfügung. Erst als das Ideal der klassischen Vokalpolyphonie gleichsam zu einer Weltanschauung geworden war, als man langsam begann, ältere Kompositionen nicht natürlich an den aktuellen Zeitgeschmack anzupassen und Kompositionsstile der Zeit entsprechend weiterzuentwickeln, sondern der neue Zeitgeist es verlangte, sich an der ursprünglichen Aufführungsart zu orientieren, trat das A-cappella-Ideal als Ideal einer unbegleiteten Singweise zumindest für entsprechend geschulte Chöre in den Vordergrund. Je mehr im 19. und dann auch im 20. Jahrhundert nur noch das im Notentext fixierte als das originale Werk betrachtet wurde, je mehr die eigentliche traditionelle Spielpraxis in Vergessenheit geriet, desto mehr wurde auch die Orgel (soweit sie keine eigens notierte Stimme hatte) als mitspielendes Begleitinstrument bei historischen Werken zurückgedrängt. Hinzu kommt, dass die „Objektivität“ der Orgel, der starre Klang, welcher der Orgel auf der anderen Seite ihren Platz in der Kirche auch in Zeiten der Aversion gegen

⁵⁴³ Johann Georg Albrechtsberger, *Anweisung zur Composition*; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert, Leipzig 1790, S. 176ff.

⁵⁴⁴ Verzeichnis von Schröder: A. I. 22.

alle anderen Instrumente sicherte, für eine, dem Wunsch nach dynamisch fein abgestufter Musik bisweilen als hinderlich angesehen wurde, wenn sie sich auch durch vielfältige Entwicklungen in die neue Klangästhetik einzupassen suchte.

Gemeinsam ist den A-cappella-(Orgel-)Messen, dass die Begleitung – meist der Orgel – eher nur Stützfunktion hat. Dennoch gibt es erhebliche Unterschiede insbesondere auch zwischen den „traditionellen“ kontrapunktischen Kompositionen und jenen Werken, die vom Palestrinaideal geprägt sind. Wie diese Verschiedenheiten im Detail aussehen, wie auch hier unterschiedliche Entwicklungen zu beobachten sind, soll im Folgenden anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden. Nicht nur kompositionstechnisch, auch in ihrer Funktion unterscheiden sich die Messen voneinander. Gilt der „traditionelle“ strenge A-cappella-Stil vielfach als Stil für die Fastenzeit (was natürlich nicht ausschließt, dass auch in anderen Messen kontrapunktische Elemente auftreten) wurde der A-cappella-Stil im Sinne der alten Vokalpolyphonie mit der Palestrinarenaissance zu der allgemein anzuwendenden Kompositionsweise erklärt.

4.4.2 Kontrapunktische Messen – Messen für die Fastenzeit

In diesem Abschnitt sollen Messen im traditionellen kontrapunktischen Stil (viele davon wurden für die Fastenzeit komponiert oder in dieser bevorzugt aufgeführt) kurz betrachtet werden.

Bei Messen für die Fastenzeit steht sehr oft der Gesang im Vordergrund. In manchen gibt es eine eigene Orgelstimme, viele sind ohne Begleitung geschrieben – womit ein unterstützendes Mitwirken der Orgel natürlich nicht ausgeschlossen ist. Zwei wichtige Formen findet man unter diesen „Vokalmessen“. Einerseits waren es einfach jene im kontrapunktischen „A-cappella-Stil“, also dem strengen Kirchenstil, andererseits waren es orgelbegleitete Chormessen (von denen später noch die Rede sein wird). Daneben findet man auch zahlreiche Mischformen.

Ein Musterbeispiel der traditionellen „Wiener“ Kontrapunktik stellt die „Missa pro hebdomada sancta“ in F-Dur von Johann Georg Albrechtsberger⁵⁴⁵ dar. Die Messe, der ihrem Zweck gemäß das Gloria fehlt, ist ursprünglich für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Violone und Orgel komponiert, also ein Beispiel für jene A-cappella-Kompositionen, die auch noch weitere (unselbständig geführte) Instrumente hinzufügen. Die Messe wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts regelmäßig am Gründonnerstag in der Wiener Hofburgkapelle aufgeführt⁵⁴⁶.

Sie ist fast durchgehend kontrapunktisch gearbeitet mit vielfältigen kunstvollen Formen der Fuge und kanonischen Gestaltungsweisen (eine Ausnahme bildet der harmonisch interessant gestaltete, mit dem „Et incarnatus est“ beginnende Abschnitt und einige kürzere Teile). Das Benedictus ist sogar als Doppelkanon angelegt:

⁵⁴⁵ Johann Georg Albrechtsberger, Messe in F-Dur für die Advent- und Fastenzeit (Bearbeitung von Louis Dité, die das Credo ergänzt), Wien (Doblinger) 1946 (komponiert ca. 1790). Verzeichnis von Schröder: A.II.5.

⁵⁴⁶ Vgl. Dorothea Schröder, Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers, Thematisches Verzeichnis, S. 78ff., auch 1. Teil, S. 200.

ANDANTINO (♩ = 72) 5 - 14

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui ve -
 di - ctus qui ve - nit, qui ve -
 ctus, qui ve -
 Be - ne - di - ctus, qui

Notenbeispiel 131: Albrechtsberger: Messe in F-Dur für die Advent- und Fastenzeit, Benedictus.

Albrechtsberger selbst hat dieses in seiner „Gründlichen Anweisung zur Komposition“⁵⁴⁷ als Musterbeispiel eines vierstimmigen Kanons angeführt:

Hier folgt ein Weppspiel a quattro.

Be - ne - di - ctus qui ve - nit, qui
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit,
 Be - ne - di - ctus qui
 Be - ne - di - ctus

Notenbeispiel 132: Albrechtsberger: Anweisung zur Composition, S. 400.

Als weiteres Beispiel der fein ausgearbeiteten Kontrapunktik in dieser Messe sei hier der Beginn des als Gegenfuge angelegten „Dona nobis pacem“ angeführt:

ALLEGRO (♩ = 104) 70 21

Do - na no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, na -
 Pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,
 no - bis pa - cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,
 cem, pa - cem, pa - cem, pa - cem,

Notenbeispiel 133: Albrechtsberger, Messe in F-Dur für die Advent- und Fastenzeit, Agnus Dei, T. 67ff.

Ein typisches Beispiel für eine Messe für die Fastenzeit findet man in der „Missa de Quadragesima“⁵⁴⁸ von Abbé Vogler⁵⁴⁹, in der die Orgel nur ad libitum hinzugefügt

⁵⁴⁷ Johann Georg Albrechtsberger, Anweisung zur Composition, S. 176ff.

ist. Obwohl die Orgel nach dem Titel weggelassen werden kann, erhält sie doch eine vollständig auskomponierte Stimme, die an mehreren Stellen mehr macht als, nur die Gesangstimmen mitzuspielen oder deren Harmonien in Akkorden zusammenzufassen. Vielmehr zeigt sie die vielfältigen Möglichkeiten der Gestaltung einer Generalbassstimme – auch auf der Orgel – in dieser Zeit. Ganz in der Tradition der Fastenmessen ist auch sie durch und durch von kontrapunktischer Arbeit geprägt.

Das Kyrie besteht aus einem 14 Takte umfassenden Einleitungsteil, der gleichzeitig das erste „Kyrie“ (in F-Dur) und das „Christe“ (f-Moll) im homophonen vierstimmigen Satz bringt. Die Orgel begleitet dreistimmig. Anstatt einer symmetrischen Dreiteiligkeit erhält das zweite Kyrie („con più moto“) eine Ausdehnung von 69 Takten in einem dichten imitatorisch-kontrapunktischen Satz. Das Thema dieser „Fuge“ besteht aus einer absteigenden Linie mit charakteristischer Punktierung und in der Fortspinnung einer längeren Aufwärtsbewegung in Achtelnoten.

The image displays a musical score for the Kyrie II from Georg Joseph Vogler's Missa de Quadragesima. It consists of two systems of staves. The first system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a three-staff organ accompaniment. The lyrics are: "le-i-son Christe e-le-i-son Christe e-le-i-son Ky-ri-e e-le-i-son". The organ part is marked "con più moto" and features a prominent eighth-note pattern in the right hand. The second system continues the vocal and organ parts, with the organ part showing a dense, imitatorisch-kontrapunktischen texture.

Notenbeispiel 134: Vogler: Missa de Quadragesima, Kyrie II.

⁵⁴⁸ Georg Joseph Vogler, Missa de Quadragesima per Soprano, Alto, Tenore e Basso con Organo ad libitum, Offenbach (G. André) [1818].

⁵⁴⁹ 1749–1814.

Eröffnet wird der Abschnitt, indem das Thema in allen Stimmen im traditionellen Fugen-Ablauf I-V-I-V erklingt. Modulierend wird das Thema nun durch zahlreiche Imitationen geführt, wobei der Kopf teilweise von seiner Fortspinnung getrennt wird und es in verschiedenen Varianten eigenständig (öfters mit dem Text „eleison“) auftritt, wobei die einzelnen Einsätze der Motive deutlich durch trennende Pausen hervorgehoben werden.

Die Orgelstimme in diesem sehr dichten kontrapunktischen Satz, in dem auch Stimmkreuzungen keine Seltenheit sind, ist auf das zur Stütze des Chores Wesentliche reduziert. Zwei- oder dreistimmig werden die wichtigsten Einsätze oder die Außenstimmen mitgespielt. Diese Art der Reduktion lässt die Orgel oft zwischen unterschiedlichen Stimmen springen bzw. diese in eine Melodielinie zusammenfügen, was stimmungsführungstechnisch nicht immer ganz einfach ist. So ist wohl auch der in der Orgel gegenüber der Gesangstimme ergänzte Vorschlag d' in T. 33 eher als Notwendigkeit um den Sprung cis'-d'' zu mildern (bzw. das cis „vorschriftsgemäß“ weiterzuführen) anzusehen, denn als Verzierung.

The image shows a musical score for the Kyrie section of a Mass, measures 26-34. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenors) and two organ staves. The lyrics are: "i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - rie e - le - i - son Kyrie e - le -". The organ part is highly rhythmic and complex, often playing multiple voices simultaneously.

Notenbeispiel 135: Vogler: *Missa de Quadragesima, Kyrie, T. 26–34.*

Wie auch in anderen Sätzen dieser Messe, besonders in jenen mit wenig Text, wird durch lange melismatische Wendungen eine ausschweifende Melodiebildungen, die teilweise durch Sequenzketten auch zur Modulation benützt werden, erzeugt.

Das Credo ist dreiteilig angelegt: Andante (T. 1–53, F-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) – Andantino (T. 54–72, f-Moll, C-Takt, „Et incarnatus est...“) – Tempo 1^{mo} (T. 73–125, f-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt, „Credo vitam venturi saeculi“), wobei der Text stark gekürzt ist: von „et resurrexit“ bis „Et exspecto resurrectionem moruorum“ ist nicht vertont.

Das ständig präsenste Thema des Credo ist die Choralintonation:

The image shows a musical score for the Credo theme. It consists of five staves: Soprano, Alto, Tenore, Basso, and Organo. The tempo is marked 'Andante' and the time signature is 3/4. The key signature is one flat (F major). The lyrics are: Pa - trem om - ni po - ten - tem fac - to - rem coe - li et ter - ra - rum vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um. The organ part is marked 'Andante' and features a simple, rhythmic accompaniment.

Notenbeispiel 139: Vogler: *Missa de Quadragesima*, Thema des Credo.

Zwar ist dieses Thema nicht mit dem Text „Credo“ komponiert – am Beginn steht das „Patrem omnipotentem“, dafür wird es jedoch, entsprechend einer „Credo-Messe“ immer wieder eingeworfen. Der erste Abschnitt ist ähnlich wie der kontrapunktische Teil des Kyrie als „Fuge“ angelegt. Allerdings wird der Text jetzt weitgehend syllabisch vertont und noch zusätzlich durch Überlagerungen in den Stimmen gestrafft. Auf ausschweifende Bewegungsabläufe wie im Kyrie wird verzichtet und die Struktur dem $\frac{3}{4}$ -Takt untergeordnet, sodass nun auch die Orgel problemlos den Satz mit nur geringfügigen Veränderungen (kurzfristiges Weglassen einer Mittelstimme, dafür Verdoppelung des Basses) mitspielen kann.

Der Mittelteil (f-Moll) verzichtet auf die Kontrapunktik des ersten Teiles ebenso wie auf dessen Thema. An deren Stelle tritt eine farbige Textausdeutung. Der Beginn („Et incarnatus est“) ist traditionell zart im Piano gehalten, wobei die Orgel von den beiden jeweils vier Takte umfassenden Abschnitten nur die (nach Dur gewendete) Kadenz begleitet. Auch die harmonische Verfinsterung im „Crucifixus“ entspricht der Tradition. Vogler zieht in seiner Komposition alle Register, indem er neben den sehr dicht gelegten alterierten Klängen auch noch die Schläge der Kreuzigung in der (nicht obligaten!) Orgelstimme nachzeichnet. Das Leiden spiegelt sich bei „passus“

durch einen gequält wiederholten kleinen Sekundschrift im Bass-Solo wider, die Grablegung („et sepultus est“) in der traditionellen Abwärtsbewegung aller Stimmen.

ho - mo fac - tus est cru - ci - fix - us e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to
 ho - mo fac - tus est cru - ci - fix - us e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to
 ho - mo fac - tus est cru - ci - fix - us e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to
 ho - mo fac - tus est cru - ci - fix - us e - ti - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to paf - sus et se -

Notensbeispiel 140: Vogler: *Missa de Quadragesima*, Credo T. 60 bis 72.

Anstatt dem liturgischen Text entsprechend die Auferstehung zu bejubeln – die entsprechende Textstelle ist ausgelassen – bringt der letzte Abschnitt ein intensives Bekenntnis des Glaubens. Vielleicht liegt der Grund dafür darin, dass es sich um eine Messe für die Fastenzeit handelt. Vom Text wird lediglich der Schluss („vitam venturi saeculi amen“) in ähnlich fugierter Art wie am Beginn vertont. Dem wird jedoch ein vierstimmiges „Credo“ vorangestellt (die absteigende Terz des Themas). Das „amen“ erhält, ähnlich wie das Kyrie, eine weit ausgedehnte Melodie, in der das Thema immer wieder sequenziert wiederholt und damit gesteigert wird.

men a -
 ven - tu - ri sae - cu - li a -

Notensbeispiel 141: Vogler: *Missa de Quadragesima*, Credo.

erster 12 Takte langer, besonders in der Oberstimme recht melodios gestalteter leiser Abschnitt („Agnus dei qui tollis peccata mundi miserere nobis“) wird wiederholt. Darauf folgt das dritte „Agnus dei qui tollis peccata mundi“, das gewisse imitierende Elemente in sich trägt. Nun kommt mit einem Tonartwechsel von f-Moll nach F-Dur ein ausgedehntes „dona nobis pacem“ (T. 23–63) in dem immer wieder auf ein meist nur zweistimmiges „dona nobis“ (bevorzugt in Terzen bzw. Sexten) ein vierstimmiges, homophon oder in einer ausschweifenden Melodie kontrapunktisch ausgebreitetes „pacem“ folgt. Beachtenswert ist die Orgelbegleitung des ersten Teils, die im Pianissimo die Akkorde in Grundton (bzw. Bassstimme) und die Oberstimmen aufspaltet:

The image shows a musical score for the beginning of the Agnus Dei. It includes staves for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked 'Larghetto'. The lyrics are: 'Agnus dei qui tollis peccata mundi miserere nobis'. The organ part is in the bottom staff, showing a complex texture with multiple voices.

Notenbeispiel 143: Vogler: *Missa de Quadragesima, Agnus Dei, Beginn*.

Simon Sechter⁵⁵⁰ war Kontrapunktiker und vertrieb sich bekanntermaßen die Zeit mit Fugen-Schreiben. Diese Liebe zu komplexen Stimmfuhungen zeigt sich in seiner

⁵⁵⁰ Unter den etwa 35 Messen Simon Sechters findet man nach Ernst Tittel, Simon Sechter als Kirchenkomponist, Wien 1935, S. 100ff. neben einigen Orchestermessen sowie A-cappella-Kompositionen auch mehrere Orgelmessen (bzw. primär für Orgelbegleitung komponierte Messen):

Messe in C-Dur, op. 54 für 2 Singstimmen (Sopran und Alt) und Orgel (erschieden Wien bei Diabelli, 1833–34)

I. kleine Landmesse für eine Singstimme oder Unisono-Chor mit Begleitung der Orgel, op. 63, D-Dur (Wien bei Pietro Machetti, 1841)

II. kleine Landmesse für 2 Singstimmen (Sopran und Alt) mit Begleitung der Orgel, Es-Dur (Wien bei Pietro Machetti, 1842)

III. kleine Landmesse (A-Dur) op. 67 für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel (Wien bei Pietro Machetti, 1844)

Messe mit Tantum ergo in C für Sopran, Alt und Orgel (Wien bei Glöggl, 1858)

Messe in A-Dur für 4 Singstimmen und Orgel (Wien bei Glöggl, 1858)

IV. kleine Landmesse, op. 77 für eine Singstimme mit Orgelbegleitung oder ad lib. für Sopr., Alt, Baß, 2 Vl, Vlc, Baß und Orgel (Wien bei Pietro Machetti, 1860)

Messe op. 86 für eine Singstimme (Baß) mit Orgel (Wien bei Glöggl, wahrscheinlich 1862)

„Messe für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel“ op. 54 in C-Dur⁵⁵¹, die in der Reihe „Ecclesiasticon“ bei Diabelli erschienen ist. Trotz ihrer kleinen Besetzung – Sopran und Alt mit Orgel – wendet Sechter hier die unterschiedlichsten Kanonformen an.

Auf das Bitten des damals 29jährigen Kaplans Andreas Strempl hin, der ja später einer der radikalsten Anhänger des Witt'schen Cäcilianismus in der Steiermark wurde, empfahl Johannes Ev. Habert diesem 1868 eben diese Messe von Sechter, worauf Strempl sich begeistert bedankte:

Ihrem Winke folgend, ließ ich unter anderen Dingen auch opus 54 kommen und ich stehe nicht an, diese Messe von S. Sechter ein ganz ausgezeichnetes Werk zu nennen. Bisher kannte ich Sechter bloß aus seinen Präludien und Fugen, jetzt lerne ich ihn noch besser schätzen als einen ausgezeichneten Meister im Contrapunkt; der reine Satz, der Fluss der Stimmen, wobei man die Kunst kaum bemerkt, machen mir diesen Mann höchst verehrungswürdig – welcher Unterschied zwischen Witt und Sechter!⁵⁵²

In dieser Messe komponierte Sechter die beiden Gesangstimmen durchgehend im Kanon (das hinzugefügte Offertorium ist ein Spiegelkanon). Die Verwendung des „strengen Satzes“ wird auch durch die Worte „Alla Capella“ über Gloria und Credo hervorgehoben – die anderen Teile haben Angaben wie Moderato, Andante etc.

Die Melodie ist entsprechend dem Text gegliedert, die Textzeilen werden also durch Pausen getrennt. Dabei überlappen sich die beiden Stimmen, d. h. (mit Ausnahme des Kyrie) beginnt meist am letzten Ton der zweiten Stimme des Kanons bereits wieder die erste Stimme mit der nächsten Zeile. Alle Sätze der Messe außer dem Benedictus, das in G-Dur steht (sowie von Graduale und Offertorium), sind in C-Dur.

Messe in G-Dur für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. Dazu eine Beilage mit 2 Vl, Vla, Baß (1865)

Messe in F für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. Dazu auch 2 Vl, Vla und Bass (wahrscheinl. 1866)

⁵⁵¹ Simon Sechter, Messe sammt Tantum ergo, Graduale und Offertorium für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel, op. 54 (Ecclesiasticon eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur Lieferung No. 39), Wien (Ant. Diabelli) o. J.

⁵⁵² 3. August 1868, zitiert nach: Hartl, Johannes Ev. Habert, S. 49.

Das Kyrie ist dreiteilig angelegt, wobei der „Kyrie“-Abschnitt in sich dreiteilig ist (C-Dur, a-Moll, C-Dur). Im Unterschied zu den anderen Sätzen werden die beiden Kanonstimmen dreimal zu einem gemeinsamen „Schluss“ und einer darauf folgenden Pause hingeführt, was zu kleinen Freiheiten in der Imitation führt.

Musical score for the beginning of the Kyrie, featuring Soprano, Alto, and Organ. The tempo is marked "Moderato". The Soprano part begins with "Kyrie eleison, Kyrie eleison, Kyrie eleison". The Alto part begins with "Kyrie eleison, Kyrie eleison". The Organ part provides accompaniment with a steady bass line and chords.

Notenbeispiel 144: Sechter: Messe op. 54, Kyrie, Beginn.

Die Orgelstimme ist hier, wie auch in den anderen Sätzen, durch eine fortschreitende Bewegung im Bass und ein – bisweilen etwas erweitertes – Mitspielen der Singstimmen in den oberen Stimmen gekennzeichnet. „Generalbassmäßig“ geht die linke Hand den Rhythmus gebend oft in einer schnelleren Bewegung als die Singstimmen. Damit ergibt sich ein in der Grundkonzeption dreistimmiger Orgelsatz, der allerdings bei lauterer Stellen und Abschnittsenden immer wieder zur Mehrstimmigkeit erweitert wird.

Als kontrastierender Mittelteil ist das „Christe“ (F-Dur) im Dreiertakt angelegt und durch kurze, auftaktige Motive geprägt:

Musical score for the "Christe" section, featuring Soprano, Alto, and Organ. The tempo is marked "Andante". The Soprano part begins with "Christe eleison, eleison, eleison, Christe eleison". The Alto part begins with "Christe eleison, eleison, eleison, Christe eleison". The Organ part provides accompaniment with a steady bass line and chords.

Notenbeispiel 145: Sechter: Messe op. 54, Kyrie, „Christe“.

Die übrige Messe ist wie das Kyrie im Alla-Breve-Takt notiert. Nur das „Et incarnatus est“ ist als kontrastierender Abschnitt wieder im Dreiertakt (Andante, a-Moll).

Die Melodie (bzw. die kurzen, im Kanon geführten Abschnitte) ist, ähnlich wie viele Fugenthemen, durch einen signifikanten Beginn (im Gloria beispielsweise oft ein durch Punktierung geprägtes Motiv oder ein Wechselnotenmotiv) und eine Art kurzer „Fortspinnung“, die bei längeren Textstellen auch immer wieder mit freien Sequenzierungen arbeitet, gekennzeichnet.

Diese drei recht unterschiedlichen Messen sind hier als typische Beispiele für die „traditionelle“ Kontrapunktik aber auch als eine typische Form für Messen für die Fastenzeit im ausgehenden 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschrieben. Weitere Beispiele der Zeit werden im Abschnitt über Choralmissen genannt werden, ebenso wird die Weiterentwicklung dieses kontrapunktischen Stils in der zweiten Jahrhunderthälfte und im beginnenden 20. Jahrhundert eigens beschrieben.

4.4.3 Cäcilianismus, Palestrinarenaissance und Polyphonie

In den Schriften des Cäcilianismus gilt Palestrina als unbestrittenes Vorbild für eine ideale Kirchenmusik. Heute werden die Kompositionen jener Vertreter des Cäcilianismus, die sich ganz der Vokalpolyphonie Palestrinas verschrieben haben, oft als schlechte Stilkopien dargestellt. Tatsächlich muss man hier unterscheiden zwischen dem idealisierten Bild Palestrinas, und dem, was man von seiner Musik für Neukompositionen übernehmen wollte und schließlich anwandte. Denn es waren nicht einfach nur „Kopien“, vielmehr wurden – wie es oben ja bereits beschrieben wurde – einzelne Merkmale herausgenommen und diese der jeweiligen Notwendigkeit entsprechend eingesetzt. Die strengste Form dieser polyphonen Kompositionen ist meist ohne eigene Orgelbegleitung komponiert. Hier findet man auch die komplizierteren Werke, die sich naturgemäß näher an ihrem Vorbild anhalten.

Bei den orgelbegleiteten Messen dieser Form gibt es verschiedene Abstufungen, wie viele und welche Elemente aus der alten Vokalpolyphonie übernommen wurden.

Zuerst soll hier ein Blick auf ein Beispiel der sehr einfachen Polyphonie geworfen werden – gleichsam eine Reduktion auf das Wesentliche, die man in der „Missa sexta decima“⁵⁵³ von Michael Haller⁵⁵⁴ findet. Es handelt sich dabei um eine zweistimmige Messe mit Orgelbegleitung für „Cantus und Altus unisono“ sowie „Tenor und Bassus unisono“.

Bereits im ersten Kyrie findet man alle wichtigen Kriterien einer „wahren“ Kirchenmusik erfüllt:

⁵⁵³ Michael Haller, *Missa sexta decima in honorem Sancti Antonii de Padua* (Cantus u. Altus unisono und Tenor u. Bass unisono, Organum), op. 62a, Regensburg (H. Pawelek) o. J.

⁵⁵⁴ 1840–1915.

Michael Haller, Op. 62^a

Andante. $\text{♩} = 76$.

Cantus u. Altus
soliso.

Tenor u. Bassus
uniso.

ORGANUM.

le - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Ky - ri - e e - lei - son.

Notenbeispiel 146: Haller: *Missa sexta decima*, *Kyrie*.

Die Singstimmen eröffnen mit einer „Imitation“ – in dieser ganz einfachen Form wird diese freilich auf eine Wiederholung auf derselben Stufe durch die Oberstimmen reduziert, während die eröffnenden Männerstimmen schweigen. Zum dritten Kyrie werden die beiden Stimmen zusammengeführt, genauer gesagt in einer Gegenbewegung, die in eine typische modale und an die Vokalpolyphonie erinnernde Schlusswendung der Gesangstimmen mündet. Der Tonumfang ist gering, die Melodie auf Diatonik beschränkt. Die Orgelstimme – auch sie ist natürlich einfach gestaltet – versucht nicht, die beiden Gesangstimmen zu einer mehrstimmigen Polyphonie zu ergänzen, sondern stellt lediglich eine Stütze im vierstimmigen Satz dar. Zwar finden sich alle Töne der Sänger wieder, jedoch werden sie nicht im Sinne einer Linearität in einer Stimmlage mitgespielt, sondern wechseln diese und damit auch die Oktave in der sie erklingen. Die Harmonik dieses eher akkordisch angelegten Orgelsatzes bekommt durch die beiden „trugschlussartigen“ Kadenz auf *e* (jeweils an den Stellen, wo sich die Singstimmen ablösen, und – wohl um das Treffen des Tones zu erleichtern, gemeinsam ein *g* singen) sowie die fast ausschließliche Verwendung leitereigener Dreiklänge einen „modalen Anstrich“.

onem no-stram. Qui se-des ad dex-teram Pa-tris, mi-se-re-re no-bis. Mi-se-re-re no-bis.

Notenbeispiel 147: Haller: *Missa sexta decima, Gloria, Schluss.*

Kontrapunktisch komplexer ist das Sanctus angelegt, das mit einer kanonischen Stimmführung und einer Variation des Grundthemas beginnt:

Moderato. $\text{♩} = 72$.
San-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus, san-ctus.

Notenbeispiel 148: Haller: *Missa sexta decima, Sanctus.*

Auch hier erweitert die Orgel den Satz nicht durch eine komplizierte polyphone Struktur. Im zweiten Takt wird der Sopran sogar in parallelen Sexten begleitet, die dann allerdings in eine Sextakkordkette – sicherlich ein „archaischer“ Anklang – münden.

Dass es auch bei dieser Einfachheit möglich ist, durch unterschiedliche Satzstruktur Abwechslung zu bringen, erkennt man in Takt 8 ff.: wie sonst homophone Abschnitte der Polyphonie gegenübergestellt werden, wird hier (und an mehreren anderen Stellen der Messe) der Unisonogesang eingesetzt.

Erwähnt sei noch, dass die Messe monothematisch angelegt ist, wie es Haller auch in seiner Kompositionslehre beschreibt (siehe Abschnitt über Choralmissen, die Choralthemen bearbeiten), was in der Praxis nebenbei das Erlernen erleichtert, wenn auch das Thema immer wieder variiert erscheint:

Con moto. ♩ = 100.

Et in terra pax ho-mi-nibus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lan-da-mus

Moz.

Moderato. ♩ = 96.

Patrem o-mni-po-ten-tem, fa-ctorem cae-li et ter-rae,

Moz.

Larghetto. ♩ = 60.

A-gnus De-i, qui tol-lis pec-ca-ta mun-

Moz.

Notenbeispiel 149: Haller: *Missa sexta decima*, Beginn von *Gloria*, *Credo*, *Agnus Dei*.

Etwas mehr Eigenständigkeit erhält die Orgel in der zweistimmigen „Messe zu Ehren der heiligen Angela“⁵⁵⁵ von Johannes Peregrinus. Zwar wird die Orgel nicht etwa durch eigenständige Themeneinsätze in das imitatorische Gefüge eingebunden, doch erhalten die einzelnen Stimmen der Orgelbegleitung mehr Freiraum – was sich nicht zuletzt in der relativ weiten Lage (auch wenn die Orgel, wie im folgenden Beispiel nur manualiter spielt) aber auch in eigenen Artikulationsangaben für die unterste Stimme deutlich zeigt:

⁵⁵⁵ Johannes Peregrinus, *Messe zu Ehren der heiligen Angela* für zwei gleiche Stimmen mit Orgelbegleitung, Augsburg (A. Böhm) o. J.

Bewegt.

Singstimmen. *p* Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son! *p* Ky-ri-e e-

ORGEL. *p*

Manual.

le-i-son, e-le-i-son! Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son!

Notenbeispiel 150: Peregrinus: Messe zu Ehren der heiligen Angela, Kyrie.

In erster Linie hat die Orgel auch hier unterstützende Funktion und spielt weitgehend die Singstimmen mit. Auffällig ist, dass oft der erste Ton des Einsatzes der zweiten Stimme nicht mitgespielt wird. Neben der Möglichkeit, dass an diesen Stellen das Vokale durch einen unbegleiteten Einsatz besonders hervorgehoben werden soll, liegen hier grifftechnische Gründe und damit eine Vermeidung von möglichen „Kanten“ bei der Ausführung zugunsten eines fließenden Orgelsatzes nahe.

Auch in eher „homophon“ angelegten Abschnitten – Peregrinus führt hier die beiden Singstimmen gerne in Terzen – kann sich die Orgelstimme von einer rein akkordischen Ausführung zumindest etwas lösen:

f

glo-riam tu-am! Domine De-us,

Pedal. Manual.

Notenbeispiel 151: Peregrinus: Messe zu Ehren der heiligen Angela, Gloria: T. 23 ff.

Echte Gleichberechtigung mit den Singstimmen erhält die Orgel in der „Messe in Es-dur zu Ehren der hl. Theresia über die Ant: „Veni sponsa Christi“⁵⁵⁶ von Johannes. Ev. Habert. Deutlich ist bereits im Notenbild durch die Verwendung langer Notenwerte die Reminiszenz an den „alten Stil“ erkennbar. Weiters verwendet Habert anstatt der üblichen Schlüssel Buchstaben, was er im Vorwort wie folgt erklärt:

In alter Zeit gebrauchte man Buchstaben als Schlüssel, welche in Quintenverhältnissen übereinander standen. [...] Durch die Nachlässigkeit der Schreiber verwandelten sich die Buchstaben nach und nach in *Z e i c h e n* und nur die *N a m e n* der Schlüssel, F- G- und C-Schlüssel blieben. Durch diese Veränderung ist das Lesenlernen der Noten jedenfalls erschwert worden. In Folge dieser Erschwerung kam man auf die Idee, den C-Schlüssel zu beseitigen und den G-Schlüssel für Sopran, Alt und Tenor anzuwenden. [...] Viele Chorregenten sind von der Nothwendigkeit des Gebrauches des C-Schlüssels überzeugt und haben sich stets gegen den alleinigen Gebrauch des G-Schlüssels ausgesprochen. Der katholische Priester ist zum Choralgesange verpflichtet und somit ist für ihn der Gebrauch des C-Schlüssels ebenfalls eine Verpflichtung und darf es daher in den Reihen der Priester keine Anhänger des alleinigen Gebrauches des G-Schlüssels geben.“⁵⁵⁷

In der Argumentation wird hier wieder einmal eine Kombination aus Bezug auf das Alte und das in den Vordergrund Stellen des Gregorianischen Chorals sowie der kirchlichen Gesetzgebung deutlich.

Alle Sätze der Messe stehen in Es-Dur, beim Verlassen der Tonart, wird nur in eng verwandten Tonarten moduliert. Chromatik wird weitgehend vermieden. Das Thema aller Sätze ist die Antiphon „Veni sponsa Christe“, alle Sätze mit Ausnahme des Glorias beginnen auch mit dieser.

⁵⁵⁶ Johannes Ev. Habert, Messe in Es-Dur zu Ehren der hl. Theresia über die Ant. „Veni sponsa Christi“ für Sopran, Alt und Orgel (oder Harmonium), op. 39 (Beilage zur Zeitschrift für kathol. Kirchenmusik, 1883).

⁵⁵⁷ Vorwort, S. 2.

Soprano.
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.

Alto.
Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son.

Organo.

Notenbeispiel 152: Habert: Messe über die Antiphon „Veni sponsa Christi“, Kyrie.

Durchgehend wird polyphon bzw. kontrapunktisch gearbeitet. Der überwiegend vierstimmige Orgelsatz spielt in den beiden oberen Stimmen die Singstimmen mit, die beiden tieferen Stimmen sind im polyphonen Geflecht vollkommen gleichwertig. Nicht nur die Dur-Tonalität, auch gewisse Stimmführungen, wie etwa die in Sexten zwischen Alt und Tenor, wie man sie in T. 8–10 findet, weichen die „strenge“ Kontrapunktik etwas auf.

Im Vorwort zur Messe erwähnt Habert, dass,

um weniger geübten Lesern das Auffinden des Thema zu erleichtern, im Gloria und Credo dieses in der Partitur mit Choralnoten in den Tenor eingesetzt ist.

Das geschieht, insbesondere im Gloria, auf durchaus interessante Weise. Es tritt gleichsam als fünfte Stimme zum vierstimmigen Satz hinzu. Die langen Notenwerte, in denen das Thema hier in der Orgelstimme erscheint, wären für Sänger wohl kaum ausführbar.

Soprano.
Et in terra pax homi-ni-bus bo-nae volun-ta-tis. Lau-

Organo.

Notenbeispiel 153: Habert: Messe über die Antiphon „Veni sponsa Christi“, Gloria.

Die langen Noten inmitten des polyphonen Satzes erschweren dem Organisten die Ausführung und lassen den Einsatz des Pedals (wie auch die weite Lage an anderen Stellen) notwendig erscheinen. Interessant ist das besonders, wenn im Titel steht, die Messe kann auch mit Harmonium begleitet werden.

Habert tritt in seinem mehrteiligen Aufsatz „Ueber den Gebrauch des Chorals als Cantus firmus“⁵⁵⁸ 1878 intensiv für den traditionellen kontrapunktischen Kirchenstil ein. Auch wenn er von einer Bevorzugung des Palestrinastils spricht, kann man aus mehreren Äußerungen – einem Zitat Simon Sechters oder der Hervorhebung der Stellung einzelner Komponisten in der Kirchenmusik mit der Begründung, sie hätten den Kontrapunkt in hervorragender Weise beherrscht – seine Verwurzelung in der Tradition erkennen. Auch in seinen eigenen Kompositions- bzw. Kontrapunktschulen⁵⁵⁹ ist die Orientierung an der Kontrapunktik Sechters deutlich zu erkennen. Er selbst erlernte die Kompositionstechnik wohl großteils durch das Studium „theoretischer“ Schriften.⁵⁶⁰ Einen engen Zusammenhang sieht er – und

⁵⁵⁸ Johannes Ev. Habert, Ueber den Gebrauch des Chorals als Cantus firmus, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 7. Jg. (1878), S. 22–23, 29–31, 35–36, 43–47, 54–55, 62–64, 77–78.

⁵⁵⁹ Johann Ev. Habert's Werke, Serie 13, Theoretische Werke, Leipzig 1899: Erstes Buch: Harmonielehre; Zweites Buch: Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte; Drittes Buch: Die Lehre von der Nachahmung; Viertes Buch: Die Lehre von dem doppelten und mehrfachen Kontrapunkte.

⁵⁶⁰ Vgl. Hartl, Johannes Ev. Habert, S. 94.

damit liegt er auch ganz in der österreichischen Tradition – zwischen kontrapunktischem Stil und Gregorianik. Er schreibt:

Ist es wahr, dass die alte mehrstimmige Vocalmusik dem Choral so viel verdankt; dass die moderne Musik hingegen so seicht ist, weil sie sich vom Choral und von den durch ihn bedingten contrapunktischen Studien losgesagt hat: so müssen wir mit allem Ernste darauf dringen, dass der Choral wieder als *Cantus firmus* in der Composition zu Ehren komme, und in Folge dessen auch der Contrapunkt.⁵⁶¹

1866 – also eher noch in der „Anfangsphase“ des organisierten Cäcilianismus, gewann Johannes Ev. Habert mit seiner „Messe zu Ehren des hl. Franziskus von Assisi“⁵⁶² beim „grossen internationalen Concourse für hl. Musik in Belgien“ unter 76 Teilnehmern den 3. Preis (und besiegte damit Franz Witt). Gesucht war eine Messe für vier Singstimmen mit obligater Orgelbegleitung, die den Charakter einer Festmesse haben sollte.⁵⁶³

Deutlich kann man in dieser Messe erkennen, dass Habert hier versucht, eine kunstvolle kontrapunktische Anlage zu erreichen, ähnlich wie man sie bei den großen Wiener Kontrapunktikern finden kann. Habert gliedert die Melodie in den einzelnen Stimmen entsprechend den Textzeilen durch Pausen, der Text ist überwiegend syllabisch vertont. Relativ häufig werden die (Gesangs-)Stimmen paarweise geführt, wie man es am Beginn des Gloria deutlich erkennen kann:

⁵⁶¹ Ebenda, S. 77.

⁵⁶² Johannes Ev. Habert, Messe zu Ehren des hl. Franziskus von Assisi für Sopran, Alt, Tenor, Bass und obl. Orgelbegleitung, op. 8 (Johannes Ev. Habert's Werke, I/1/2), Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J.

⁵⁶³ Vgl. Hartl, Johannes Ev. Habert, S. 30 f.

Gloria.

Moderato con moto.
Tutti

Et in terra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta -
Et in terra pax ho - mi - ni - bus bonae vo - lun - ta -
Bo - nae vo - lun - ta -
Bo - nae vo - lun - ta -

Senza Ped.

Notenbeispiel 154: Habert: Messe zu Ehren des hl. Franziskus von Assisi, Gloria.

Die beiden Stimmen werden hier in Gegenbewegung geführt.

Charakteristisch für den Umgang mit Kontrapunkt in dieser Messe ist auch, dass Habert die Einsätze gerne in Art einer Engführung eng aneinander legt, sodass sich oft für die einzelnen Textzeilen eine kanonartige Anlage ergibt:

Sanctus.

Andante con moto.
Tutti

San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - mi - nus De -
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do -
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - minus
San - ctus, san - ctus, san - ctus Do - mi -

Notenbeispiel 155: Habert: Messe zu Ehren des hl. Franziskus von Assisi, Sanctus.

Die Orgel ist in dieser Messe obligat. Für den Chor gibt es einige Stellen, die ganz auf die Begleitung durch die Orgel verzichten, so das ganze Benedictus. Der Orgel wird hingegen kein Freiraum für solistisches Spiel gelassen, sie geht meist wörtlich mit den Singstimmen mit. Dennoch hat Habert die Orgelstimme sorgfältig behandelt und die dynamische Entwicklung aber auch den Pedalgebrauch genau gekennzeichnet. Immer wieder kann die Orgel auch – etwa durch Pedalführung in Oktaven oder vollgriffigere Akkorde – farbliche Akzente setzen. An Stellen, wo der

Chor nur ein- oder zweistimmig geführt ist, ergänzt sie diese meist zur Mehrstimmigkeit, wobei sie auch eigenständiges Material einbringen kann. Am Beginn des Agnus Dei wird sie sogar vorsichtig in das imitatorische Geflecht eingebunden:

Andante.
Tutti

Agnus Dei.

The image shows a musical score for the Agnus Dei. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The tempo is marked 'Andante' and 'Tutti'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'A - -gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - -ta mun - - di, mi - se - re -'. The piano part provides a harmonic and rhythmic accompaniment for the vocal lines.

Notenbeispiel 156: Habert: Messe zu Ehren des hl. Franziskus von Assisi, Agnus Dei.

4.4.4 Spätere kontrapunktische Kompositionen

Josef Gabriel Rheinberger hatte als Komponist durch seine Tätigkeit als Lehrer am Münchner Konservatorium (wo er u. a. Kontrapunkt unterrichtete) aber auch seine Bekanntschaft mit zahlreichen Persönlichkeiten aus dem Musikleben und eine gute Ausbildung (u. a. war Franz Lachner⁵⁶⁴ sein Lehrer) sicherlich eine andere Position und Sichtweise als manche andere Komponisten kirchenmusikalischer Werke seiner Zeit. Er komponierte seine Messen basierend auf der kirchenmusikalischen Tradition und damit auch der „traditionellen“ Kontrapunktik, in einem seiner Zeit entsprechend „modernen“ Stil. Die Ideale des Cäcilianismus waren ihm gewiss dennoch nicht unbekannt – schließlich musste auch er sich u. a. auf Grund der Kritiken seiner Werke damit auseinandersetzen.⁵⁶⁵ In der harmonischen Gestaltung dominiert der von Chromatik durchzogene dur-moll-tonale Satz – dennoch sind viele Ideen, wie man sie auch bei den Cäcilianern findet, verwirklicht. Hier müssen eben auch alle anderen genannten Ursachen für diese musikalische Entwicklung und gegenseitige Beeinflussungen berücksichtigt werden. So kann man Themen finden, die sich zumindest an die Melodiegestaltung der Gregorianik anlehnen, manche dem späten Cäcilianismus nahe stehende und für „modernere“ Entwicklungen offene Autoren fanden in seinen Themen auch Zitate aus der Gregorianik⁵⁶⁶, nur vier seiner Messen sind instrumentalbegleitet, er komponierte hingegen fünf A-cappella-Messen, gerade im Spätwerk findet man überwiegend Orgelmessen (8 und eine unvollendete). Die Orgelstimme – auch wenn sie jetzt bereits oft auf drei Systemen notiert ist, bleibt auch an nicht primär kontrapunktischen Stellen eher im Hintergrund. Dennoch zeigen etwa kleine Unvollständigkeiten im Text – die später zu „korrigierenden“ Neuausgaben führten – dass seine Kompositionen doch auf einem anderen Hintergrund basieren als jene des Cäcilianismus.

⁵⁶⁴ 1803–1890.

⁵⁶⁵ Vgl. Irmen, Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus.

⁵⁶⁶ Vgl. Joseph Renner jun., Joseph Rheinbergers Messen. Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 22. Jg. (1909), S. 17–48; Theodor Kroyer, Joseph Rheinberger (Sammlung „Kirchenmusik“, hrsg. von Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg. Doppelbändchen XIV und XV), Regensburg und Rom (New York und Cincinnati) 1916.

Auch einige der orgelbegleiteten Messen Rheinbergers weisen eine stark von Kontrapunktik geprägte Gestaltung auf. Eine seiner letzten Messen, die Messe „misericordias Domini“, für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung, op. 192⁵⁶⁷ soll hier zur Veranschaulichung dienen: Diese Messe Rheinbergers ist über weite Strecken kontrapunktisch angelegt. Dennoch findet man fugierte Abschnitte, d. h. in denen das Thema nacheinander in allen Stimmen auftritt, relativ selten. Das Melodische steht in dieser Messe im Vordergrund. So findet man weitaus öfter eine Melodie (die eventuell von einer zweiten Stimme etwa in Terzen/Sexten begleitet wird), der eine Stimme oder mehrere kombinierte Stimmen entgegengestellt werden:

Con moto ♩ = 84

Soprano *p dolce*
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

Alto *p*
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

Tenore *p*
Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son, e - lei - son,

Basso *p*
Ky - ri - e, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son,

Organo *p*

7 *mf*
son, Ky - ri - e, Ky - ri - e
lei - son, Ky - ri - e, Ky - ri - e
son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son
lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, e - lei - son

Notenbeispiel 157: Rheinberger: Messe op. 192, Kyrie.

⁵⁶⁷ Josef Rheinberger, Messe („misericordias Domini“) für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung, op. 192, Leipzig (Otto Forberg) o. J. (Josef Gabriel Rheinberger, Sämtliche Werke, Stuttgart, Carus-Verlag 2003).

Betrachtet man den Beginn des Kyrie, kann man deutlich die dominierende Melodie im Sopran erkennen, die teilweise in Parallelbewegung vom Tenor begleitet wird, während der Alt sich eher als Füllstimme auf wenige Töne beschränkt. Der Bass setzt dem einen wiederholten Quartsprung im punktierten Rhythmus entgegen. Nach 8 Takten wechseln die Stimmen – die Melodie der Oberstimme wandert (wieder auf *gis* beginnend) in den Tenor, der nun vom Bass begleitet wird. Das Quartmotiv hingegen erklingt nun im Alt und wird (als Quintsprung) vom Sopran imitiert. Wie man schon am Beginn des Kyrie gesehen hat, ist hier – im Unterschied zu der den einzelnen Stimmen annähernd gleiche Bedeutung schenkenden Vokalpolyphonie – meist eine dominierende Stimme erkennbar, die prinzipiell in allen Stimmlagen liegen kann. So zeichnet sich am Beginn des Credo (und auch in dem den Beginn wiederaufgreifenden Abschnitt „Et in Spiritum Sanctum“) die Tenorstimme, die gleich zu Beginn den Raum einer Oktave einnimmt von den übrigen Stimmen ab.

Molto moderato ♩ = 76

Pa-trem om-ni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o -

Pa-trem om-ni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o -

Pa-trem om-ni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o -

Pa-trem om-ni - pot - en - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li - um o -

Molto moderato ♩ = 76

Notenbeispiel 158: Rheinberger: Messe op. 192, Credo.

Eher nebensächlich begleitend sind hingegen die Frauenstimmen, die sich auf eine durch Vorhaltsbildungen gekennzeichnete Abwärtsbewegung beschränken. Der Bass bildet das Fundament dieser „Quintfallsequenz“. In gewisser Weise fühlt man sich hier an Orgelliteratur (auch von J. S. Bach) erinnert – in vielen Choralbearbeitungen findet man in ähnlicher Weise den Cantus firmus im Tenor. Auch die Bassstimme mit den Oktavsprüngen könnte man als „orgelmäßig“ deuten.

Die Orgelstimme dieser Messe zeigt gegenüber dem Gesang, auch wenn sie immer wieder kleine Zwischenspiele einwirft, wenig Eigenständigkeit. Meist spielt sie die

Singstimmen mit, allerdings in leicht abgewandelter Form, wobei sie diesen, indem sie den Satz „vervollständigt“, etwas mehr Freiheit ermöglicht. So ergänzt sie beispielsweise gleich zu Beginn des Kyrie den Satz durch ein *E* im Pedal, womit der gesungene Bass in seinem Quartsprung keine Rücksicht auf die durch die Quintlage mit *H* als unterste Stimme verursachte Instabilität der Harmonie nehmen muss.

Immer wieder werden auch Melodiestimmen durch die Orgel verbunden. Auch hier findet man gleich am Beginn des Kyrie ein interessantes Beispiel, wenn in Takt 8f. die Orgel die Sopranstimme in einer Überleitung weiterführt, und mit dem – in der Singstimme ja deutlich abgesetzten – Quintsprung verbindet. Auffällig ist dabei auch die Artikulation der Orgel, die diesen Quintsprung an das davor gesetzte *g^l* sogar anbindet.

In Bezug auf die Orgelstimme lohnt sich immer wieder ein Blick auf das oft besonders gestaltete Benedictus: In dieser Messe gliedert es sich in einen von den Solisten vorgetragenen Abschnitt, einen Tutti-Abschnitt, der teilweise den Teil der Solisten in den Singstimmen wiederholt und das „Osanna“. Der Abschnitt der Solisten wie auch der Tutti-Abschnitt sind jeweils zweigeteilt, der erste Abschnitt besteht aus vier relativ homophon und sehr melodiebetonten Takten, dem folgt ein Teil aus 12 (davon 2 Takte Überleitung der Orgel) bzw. 6 Takten, die von der Imitation kurzer Motive durch alle Stimmen geprägt sind.

Die Hierarchie der Stimmen am Beginn des Satzes ist auch in der Orgelstimme deutlich erkennbar, welche die drei tieferen Stimmen in der linken Hand zusammenfasst, den Sopran hingegen „frei“ singen lässt und ihn mit Akkordzerlegungen, die ihn teilweise höhenmäßig übertreffen, umspielt:

The image shows a musical score for the beginning of a Kyrie. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ accompaniment. The tempo is marked "Andante molto" with a metronome marking of 72. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Be - - - ne - di - - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni, be -". The organ part is marked "pp" and features a complex texture with arpeggiated chords and melodic lines in both hands.

Notensbeispiel 159: Rheinberger: Messe op. 192, Benedictus.

Von den Solisten wird im kontrapunktischen Abschnitten mehr Selbständigkeit verlangt. Die Orgel spielt nur teilweise in der linken Hand die Stimmen mit, während die rechte Hand bei den Akkordzerlegungen bleibt. Für die harmonische Vollständigkeit wird hier eine Pedalstimme bestehend aus längeren Notenwerten ergänzt.

Mehr Unterstützung erhalten die Tutti-Sänger: Die rechte Hand der Orgel spielt die beiden Oberstimmen weitgehend mit, wobei sie teilweise auch die Tenorstimme einbindet. Das Pedal geht mit der Bassstimme, der es durch einige Oktavierungen etwas mehr Gravität verleiht. Die Transposition in die tiefere Oktav ist allerdings auch notwendig, um Raum für die Weiterführung der Achtelbewegung zu schaffen. Diese ist nun in die linke Hand verlegt und von den weitläufigeren Akkordzerlegungen auf engere Intervallschritte abgewandelt.

Notensbeispiel 160: Rheinberger, Messe op. 192, Benedictus, T. 17-24.

Besonders notwendig ist eine Unterstützung der Einsätze in kontrapunktischen Abschnitten. Aber auch hier setzt Rheinberger die Achtelbewegung fort – sie wird nun auf beide Hände aufgeteilt, in sie eingearbeitet werden die einzelnen Singstimmen, wieder ergänzt durch das harmonische Fundament des Pedals.

Wie man am Beispiel Rheinbergers deutlich erkennen kann, hat sich der Umgang mit der Kontrapunktik hier bereits geändert – eine nicht unbedeutende Rolle spielt dabei wohl auch der Umgang mit der Orgelmusik Bachs. Auch im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert spielte die kontrapunktische Schreibart – wie auch immer sie im Detail aussah – bei fast allen Kirchenkomponisten eine Rolle. Die Entwicklung wird im 20. Jahrhundert in Richtung zunehmender Linearität der einzelnen Stimmen gehen.

4.5 Gregorianischer Choral als Vorbild

Der gregorianische Choral beeinflusste als „ideale Kirchenmusik“ in mehrfacher Hinsicht die Orgelmessen, teilweise auch die instrumentalbegleitete Kirchenmusik: so findet man etwa eine Tendenz zu einer primär diatonischen Gestaltung der Melodie oder die u. a. auch durch die lange Zeit übliche Notation der gregorianischen Melodien in langen Notenwerten bestärkte Idee einer langsamen Kirchenmusik – als Gegenstück dazu wurde ja die „figurierte“ Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts mit ihren kleinen Notenwerten angesehen (und abgelehnt).

In dem hier folgenden Teil soll besonders auf die Bearbeitungen von Melodien oder Themen aus der Gregorianik eingegangen werden, wobei den hier untersuchten Messen selbstverständlich immer die in der jeweiligen Zeit „aktuelle“ Choralinterpretation und Art der Begleitung bzw. die regional gebräuchlichen bzw. „gültigen“ Choralmelodien zugrunde liegen. Daneben sollen auch einige Kompositionselemente, die deutlich an die Gregorianik angelehnt sind und in der untersuchten Zeit vermehrt in den Messen anzutreffen sind, Erwähnung finden und durch verschiedene Beispiele kurz veranschaulicht werden.

4.5.1 „Originale“ Chormessen

Chormessen, Messen die (mehr oder weniger vollständig) die im gregorianischen Repertoire zu Messen zusammengefassten Ordinariussätze in eine mehrstimmige Form bringen – sei es durch mehrstimmigen Gesang oder durch Begleitung mit der Orgel – waren durch die Jahrhunderte ein fixer Bestandteil im kirchenmusikalischen Repertoire. Verändert hat sich im Lauf der Zeit neben dem „theoretischen“ Zugang auch die Art der Gestaltung.

Die wohl wichtigste Aufführungsweise von Chormessen war jene der Alternatim-Praxis, von deren Bedeutung eine Vielzahl erhaltener Versetten Zeugnis gibt. Diese Form der Messen, in der Chor und Orgel einander gegenüber gestellt werden, darf als eine bedeutende Form der Orgelmesse nicht übersehen werden, ohne dass diese hier näher betrachtet werden können. Dass die Alternatim-Praxis zumindest am Beginn der untersuchten Zeit noch sehr lebendig war (sie hielt sich an manchen Orten bis weit ins 19. Jahrhundert), belegt auch die Beschreibung einer Messe „in der römischkatholischen Kirche an Sonntagen“ in der bedeutenden, Ende des 18. Jahrhunderts erschienenen Orgelschule von Justin Heinrich Knecht:

Alsdann fängt die solenne Messe mit dem Introitu an. Wenn die Orgel dazu gespielt wird, so singet man zuerst den Vers. Nun kömmt das Kyrie. Eines wird gesungen, das andere mit der Orgel abgepielt, d. i. man spielet inzwischen ein Versett oder eine kleine Fuge. Hierauf wird das Gloria in excelsis gesungen; aber auf die Weise, wie bei dem Kyrie. Denn das Gloria ist, wie das Credo, in Strophen eingetheilt, damit man nicht immer fortsingen dürfe, sondern ein Chor mit dem andern oder mit der Orgel abwechseln könne. Wann der Priester auf dem Altar seine Kollecten, und die Epistel gesungen hat: so folget tempore paschali das Alleluia; extra tempus paschale wird das Graduale gebetet, und das Alleluia allein gesungen. Zur Zeit der Septuagesimae wird, weil man kein Alleluia singen darf, das Graduale, und nach diesem der Tractus gesungen. Auf das Evangelium folget das Credo, deren es nur zwei zur Abwechslung giebt. Das Offertorium wird alsdann gesungen, wenn die

Messe ohne Orgel gesungen wird; sonst spielt der Organist, statt dessen ein Stück nach Belieben. Nach der Präfation kömmt das Sanctus, welches wieder, wie das Kyrie, Gloria und Credo, alternierend gesungen wird. Unter der Elevation singet man das „O salutarius Hostia“. Nach diesem spielt der Organist etwas Sanftes bis zum Pater noster. Hierauf folget das Agnus Dei. Nach diesem wird wieder ein Stück auf der Orgel bis post Communionem gespielt. Alsdann folget ein Gesang, welcher eben deswegen Postcommunio heißet, und womit sich der zur Messe gehörige Choral endiget.⁵⁶⁸

Die Alternatim-Praxis wurde zunehmend zurückgedrängt, es hatten sich aber daneben bereits wichtige andere Arten der Aufführung herausgebildet.

4.5.1.1 Chormessen für die Fastenzeit

Chormessen, wie überhaupt der Choralgesang, galten in vielen Regionen Österreichs aber auch Deutschlands im ausgehenden 18. Jahrhundert und bis in das 19. und sogar 20. Jahrhundert als typische Musik für die Fastenzeit. Neben dem Verzicht auf Orchester und größere Ausschmückungen wurde immer mehr auch die alte Tonalität des Chorals als Moll und damit als „traurig“ klingende Tonart empfunden. Diese veränderte Wahrnehmung und die – wenn überhaupt vorhanden – nur schlichte Begleitung waren ja vielerorts auch ein Hauptgrund für die Ablehnung des Chorals als „ideale“ Kirchenmusik und damit Musik für alle Sonn- und Feiertage. „Choralgesang“ war in dieser Tradition eine „reduzierte“ Form der Kirchenmusik, als solche wurde sie auch gegebenenfalls für die gewöhnlichen Sonntage benützt (vgl. Kirchenmusikordnung Josephs II.) wobei es sich, wie schon weiter oben beschrieben, nicht immer eindeutig klären lässt, was genau in Beschreibungen von Kirchenmusik bzw. Vorschriften unter „Choral“ gemeint ist.

Fröhlich teilt die Kirchenmusik 1820 je nach Rang des Anlasses in fünf Klassen. In der dritten Klasse soll der Choral gesungen werden – er siedelt ihn also im mittleren,

⁵⁶⁸ Justin Heinrich Knecht, Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere, Bd. III, Wiesbaden 1989, S. 185 f.

eher unteren Bereich – die 5. Klasse ist das Requiem – an. Für ihn ist die Orgel nicht einfach eine (möglichst dezente) Stütze des Gesangs, vielmehr ist sie Mittel, den Ausdruck zu steigern, wobei sie alle harmonischen Mittel ausschöpfen soll:

Bey den Festen der dritten Klasse würde der Verf. den einfachen Choralgesang anwenden. Damit dieser aber leiste, was er soll und seinem Wesen nach kann, so muss er anders vorgetragen werden, als es so oft geschieht. Denn wahrhaft sündlich ist der kalte Sinn, die Flachheit und widrige Gemeinheit, mit welcher so oft diese heiligen Gesänge in der Ausführung entweiht und verunehrt werden, diese unvergänglichen Denkmale von der Erhebung des menschlichen Gemüthes, diese unsterblichen Reste einer vielleicht nie wiederkehrenden Ausbildung des Menschengeschlechtes, an deren Grundzügen sich auch der bessere Geist der neueren Musik an dem Einfachen, Grossen, Seelenvollen erbaut und zu kräftigem Aufschwunge, so wie zur reicheren Entfaltung gestärkt hat. Wie selten spricht uns aus ihm jenes tiefe Gefühl an, wo die heilige erhabene Stimmung, wo die Innigkeit des gerührten Herzens, welche, diesen Notenzeichen eingeboren, beym Vortrage derselben sich entfalten, in neuer, schöner Lebensblüthe sich entwickeln sollte, wozu auch die Ungebundenheit von dem sonst gewöhnlichen beengenden Taktmaasse die beste Gelegenheit giebt? Was über den Gesangvortrag zu bemerken war, gilt auch von der gewöhnlichen Begleitung mit der Orgel, die selten der Würde und der innern Kraft dieser einfachen, auf eine so grosse Wirkung berechneten Gesänge angemessen ist. Und was bietet hier der Reichthum von Harmonien, wie ihn die neuere Zeit so rühmlich entwickelt hat, was so manche brave Anweisung zu einer würdigen Orgelbegleitung was selbst das gewaltige Instrument die Orgel, dieses effectvolle Pfeifenorchester, welche reiche Mittel bietet alles dieses zu den mannigfaltigsten und grössten Effekten dar! [...] Wenn nun der Organist noch, jede Stelle in ihrer gemüthlichen Grundbezeichnung ergreifend, stets eine zweckgemässe würdige Akkordenfolge gäbe, eine Folge von Harmonieen, welche dem Geist einer vielsagenden Rede und ihrer einzelnen Einschnitte entsprechend, das Gemüth zu höheren Gefühlen

anregte; wenn er sich hierzu der ihm zu Gebote stehenden mannigfachen Hilfsmittel von Stärke und Schwäche des Tones und einer wohlberechneten Registermischung bediente, wenn seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele in einfach-großem Styl gedacht und ausgeführt wären u. s. w. was könnte auch hier zu Förderung der Andacht geleistet werden!⁵⁶⁹

Noch als der Cäcilianismus bereits in seiner vollen Blüte stand, beschreibt Josef Gabler⁵⁷⁰, der u. a. durch das Sammeln und Publizieren geistlicher Volkslieder eine gewisse Bedeutung erlangte, den gregorianischen Choral als die richtige Musik für Advent- und Fastenzeit und beruft sich dabei auf mehrere kirchliche Vorschriften:

Zu bestimmten Zeiten des Jahres und bei bestimmten Officien soll der gregorianische Gesang ausschliesslich angewendet werden. In den Messen und Officien für die Verstorbenen, in der Zeit des Adventes und Quadragesima und an Ferialtagen ist dieses in liturgischen Büchern und in den Verordnungen der Bischöfe ausgesprochen. [Es folgt eine Auflistung der entsprechenden Texte]⁵⁷¹

Allerdings lässt er auch Bearbeitungen des Chorals gelten:

Der gregorianische Gesang ist zwar der einfachste und strengewesenhafte und darum gleich dem liturgischen Texte unveränderliche musikalische Ausdruck dieses Textes, schliesst aber eine reichere Entfaltung, eine gewisse angemessene Umkleidung nicht aus, und die Kirche hat solche Pracht und Entfaltung zugelassen in dem polyphonen oder harmonischen Kirchengesänge, aber nur so weit, als dieser die im gregorianischen Gesang gegebene Grundlage nicht verrückt.²⁾ [Fußnote: 2) Erlass des Hochw. Bischofes Valentin von Regensburg v. 16. April 1857] Der Sinn aller hierüber gegebenen kirchlichen Vorschriften ist: Die Harmonisirung der liturgischen Gesänge (z. B. der Psalmentöne etc.) darf

⁵⁶⁹ Fröhlich, Über die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes, Sp. 421–422.

⁵⁷⁰ 1824–1902.

⁵⁷¹ Josef Gabler, Die katholische Kirchenmusik (III. Kirchliche Verordnungen), Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 5. Jg. (1872), S. 2.

an derselben, was Tonart, Tonfolge etc. anbelangt, nichts ändern; die figurirte Bearbeitung derselben darf aber wohl die materiellen Fundamente des gregorianischen Gesanges auseinander legen, erweitern, bereichern, ausschmücken, die geistigen Elemente aber, den Geist darf sie nicht alteriren.⁵⁷²

Die „cäcilianischen“ Ideen Josef Böhms in Wien waren in gewisser Weise durchaus radikal, wie es auch die Formulierung seiner Änderungswünsche bezüglich Kirchenmusik zeigt. Dennoch scheint auch für ihn der Choral (wie die kontrapunktische bzw. polyphone Kirchenmusik) Musik für die Fastenzeit gewesen zu sein, wenn er schreibt:

Die kirchlichen Behörden mögen sofort:

1. Alle aufzuführenden Compositionen einer Censur unterbreiten lassen;
2. alle opernhafte Soli für Gesang oder Instrumente für immer verbieten;
3. auf einen langsamen, deutlichen, regelrechten Vortrag des Chorals dringen;*) [Fußnote: *) Das jetzt übliche, sogar in unserer Domkirche zu St. Stefan anzutreffende Hudeln des Chorals ohne richtigen Vortrag, gute Betonung und Aussprache, ohne Kenntniß der Noten und des Tonsystems ist tief zu beklagen. Diese hehren Gesänge werden zur wahren Karrikatur. [...]
4. den Introitus, Communio und Responsorien bei jedem Amte choraliter vorgetragen und nur das liturgisch festgesetzte Graduale und Offertorium aufführen lassen;
5. in der Advent- und Fastenzeit nur Choral oder die Tonwerke des 15. und 16. Jahrhunderts singen lassen⁵⁷³.

Das äußerlich auffälligste Charakteristikum aller Messen für die Advent- und/oder Fastenzeit ist das – in der Liturgie begründete – Fehlen des Gloria, wobei praktische Gegebenheit bisweilen zu einer (späteren) Ergänzung eines solchen führten. Ein

⁵⁷² Ebenda, S. 9.

⁵⁷³ Josef Böhm, Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik, S. 12.

typisches Beispiel, wie auch Fastenmessen den jeweiligen Notwendigkeiten angepasst wurden, findet man in einer Fassung der „Missa Tempore Quadragesimae“ von Michael Haydn mit voller Instrumentierung und durch ein fremdes Gloria ergänzt im Zisterzienserstift Heiligenkreuz (für eine Aufführung zu Allerheiligen 1877).⁵⁷⁴ Andere Komponisten richteten ihre Messen gleich selbst entsprechend ein, so fügte Josef Gruber seiner „Missa brevis in Domini Adventus et Quadragesimae“⁵⁷⁵ ein Gloria hinzu mit der Bemerkung im Vorwort:

Obwohl an den Sonntagen des Adventes und der Fastenzeit kein „Gloria“ gesungen wird, so wurde zu dieser Messe, um sie auch anderen Zwecken dienstbar zu machen, doch auch ein solches componirt.

Zurück in die Zeit um 1800 zu Michael Haydn: Bei diesem zu den bedeutendsten Kirchenkomponisten des 18. und auch der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zählenden Komponisten findet man Messen für die Fastenzeit, die Choralbearbeitungen für einen vierstimmigen Chor darstellen: In seiner „Missa in Dominica palmarum secundum cantum choralem“⁵⁷⁶ sind die einzelnen Sätze vierstimmige Harmonisierungen einer Choralmesse (jener für die Advent- bzw. Fastenzeit) bzw. ein choralles Credo mit Orgel bzw. Generalbassbegleitung. Zu den Sätzen der Messe (Kyrie, Credo, Sanctus–Benedictus, Agnus Dei) sind entsprechend dem Palmsonntag Graduale und ein Offertorium hinzugefügt.

Die Generalbassstimme ist, in der Art eines Basso seguente weitgehend ident mit der tiefsten Gesangsstimme, der Choral liegt in der Oberstimme.

⁵⁷⁴ Vgl. Peter Hrnčirik, Johann Michael Haydns frühe Salzburger Messen – Perspektiven einer Schaffensphase (Diss.), Wien 1995, S. 144f.

⁵⁷⁵ Josef Gruber, Missa brevis in Domini Adventus et Quadragesimae (Kurze Messe für die Sonntage des Adventes und der Fastenzeit für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit oder ohne Orgelbegleitung, op. 115, Ziegenhals (A. Pietsch) o. J.

⁵⁷⁶ Michael Haydn, Missa in Dominica Palmarum secundum cantum choralem (komp. Salzburg 1794) Messe für den Palmsonntag, also für einen Sonntag der Fastenzeit (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 45).

Salzburg 1794.

Chorale.

Soprano. *mf*
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e

Alto. *mf*
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e

Tenore. *mf*
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e

Basso. *mf*
Ky - ri - e e - le - i - son. Ky - ri - e

Organo. *mf*

Figured bass notation: 2 6 6 5, 6 6 6 4, 6, 2 6 6 7, 2 7 6 7, 6 6 6

Notenbeispiel 161: M. Haydn: Missa in Dominica Palmarum, Kyrie.

Dabei arbeitet Haydn mit einer strengen Kontrapunktik, allerdings werden alle Stimmen „Note gegen Note“ im gleichen Rhythmus – in ganzen Noten – geführt.

Freier gestaltet ist das Credo, das als einziger Satz den Rhythmus teilweise in den Notenwerten fixiert.

Moderato.

Soprano. *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

Alto. *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae,

Tenore. *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

Basso. *f*
Pa - trem om - ni - po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si -

Organo. *f*

Figured bass notation: f 6 5, 6, 6, 2 6, 6, 6, 6, 6 6 5, 6

Notenbeispiel 162: M. Haydn: Missa in Dominica palmarum, Credo, Beginn.

Dabei sind auch in diesem Satz die traditionell ruhigeren Abschnitte in durchgehenden ganzen Noten komponiert, während die lebhafteren Teile mit einem „modernen“ Taktschema arbeiten. Hier finden verschiedene Formen der fugierten und imitierenden Gestaltung Platz, wobei dennoch fast immer die Choralmelodie im Sopran unverändert bleibt. Nur an einer Stelle kann sich der Orgelbass über mehrere Takte etwas freier bewegen, bei dem auch in der Gesangstimme durch lange Notenwerte hervorgehobenen „judicare vivos“:

damit des Chorals geschrieben steht. Möglicherweise ist im streng rhythmisch zu spielenden Credo die Oberstimme nicht notwendig, während in dem eventuell freier interpretierten Choral der Organist bei der Singstimme mitlesen können musste.

Für eine Männerstimme allein oder mehrere Männerstimmen im unisono mit Orgelbegleitung ist die „Choral-Messe“⁵⁷⁹ von Johann Baptist Schiedermayr⁵⁸⁰ komponiert. Die Vokal-Stimme ist in Choralnotation notiert, die Orgelstimme als vierstimmiger, rhythmisch fixierter Satz mit ergänzten Generalbassziffern:

Notenbeispiel 165: Schiedermayr: Choral-Messe, Kyrie.

Die Messe kann, wie der Titel sagt, auch zu „ordinären Ämtern“ außerhalb der Advent- und Fastenzeit gesungen werden und hat dafür auch ein Gloria.

Interessant ist der noch vorhandene Bezug (wenn auch abgewandelt) zu der Alternatim-Praxis, Schiedermayr erwartet vom Organisten, dass er an bestimmten Stellen Zwischenspiele (bzw. Vor- und Nachspiele) einfügt. Diese Stellen kennzeichnet er mit einem Astericus und merkt dazu an:

Astericus * (Zeichen) bedeutet eine Pause, zwischen welcher der Organist ein Zwischenspiel, Verset, oder Cadenz spielt.

Es handelt sich hier (obwohl es eine Choralmesse ist) nicht um Versetten, in denen die Orgel einzelne Verse anstatt der Sänger spielt, wie man sie von der Alternatim-Praxis kennt, sondern um Unterbrechungen des Chorals, wobei der Text und die Choralmelodie vollständig erhalten bleiben. Jene Sätze, die einen relativ langen Text

⁵⁷⁹ Johann Baptist Schiedermayr, Choral-Messe nebst Tantum ergo et Genitori zum Gebrauch für ordinäre Aemter auch wohl für Advent und Fastenzeit für eine und mehrere Männerstimmen in uni-sono mit Begleitung der Orgel getreu nach dem Romanum Graduale geordnet und componirt, Linz (Cajetan Haslinger) o. J.

⁵⁸⁰ 1779–1840.

aufweisen, erhalten dadurch eine gewisse Gliederung, so wird auch im Credo durch Zwischenspiele die traditionelle Struktur mit einer Heraushebung der Abschnitte „Et incarnatus“ sowie „Crucifixus“ durch Zwischenspiele erreicht. Einlagen des Organisten werden auch vor Beginn und nach Abschluss der einzelnen Sätze erwartet. Entsprechende kurze „vorkomponierte“ Orgelversetten standen genügend zur Verfügung (soweit der Organist diese nicht frei spielen konnte), zusätzlich gibt Schiedermayr dem Organisten eine kleine Hilfe in Form einer Tabelle, die ihn bei der Wahl der richtigen Tonart unterstützen soll:

I ^{mus} tonus.	_____	D minor.
II ^{du} s tonus.	_____	G minor.
III ^{ti} us tonus.	_____	A minor.
IV ^{tus} tonus.	_____	E minor.
V ^{tus} tonus.	_____	C major.
VI ^{tus} tonus.	_____	F major.
VII ^{mus} tonus.	_____	D major.
VIII ^{vus} tonus.	_____	G major.

Eine ähnliche Gestaltung mit Zwischenspielen findet man in der „zunächst für die hl. Charwoche ausserdem aber auch für die hl. Advent- und Fastenzeit“ bestimmten „Choral-Messe“⁵⁸¹ von Anton Schmid⁵⁸². Dass es sich primär um eine Messe für den Karsamstag handelt, kann man an den hinzugefügten weiteren Sätzen erkennen (u. a. das dreimal jeweils höher gesungene Halleluja), aber auch an weiteren Hinweisen wie der Ergänzung beim Kyrie „In Sabbato Santo sine Organo“ mit der Fußnote: „Um diese Messe auch zu andern Zeiten gebrauchen zu können, wurde zum Kyrie die Orgelbegleitung gesetzt.“

Hier ist im Unterschied zu Schiedermayr die Generalbassstimme noch nicht ausgeschrieben, dafür aber die mit „Vers“ bezeichneten kurze Zwischenspiele, die man allerdings nur in Sätzen mit wenig Text findet (Kyrie, Sanctus, Agnus Dei). Die von vornherein längeren Sätze sind in dieser Messe stark gekürzt.

⁵⁸¹ Anton Schmid, Choral-Messe zunächst für die hl. Charwoche ausserdem aber auch für die hl. Advent- und Fastenzeit bestimmt. Mit leichter Orgelbegleitung, Augsburg (Anton Böhm), o. J.

⁵⁸² 1787–1857.

**AGNUS
DEI.**

Vers. Agnus De-i qui tol-lis pecca-ta mundi mi-se-re-re no-bis.

Vers. Agnus Dei qui tol-lis peccata mundi mi-se-re-re no-bis.

Vers. Agnus De-i qui tol-lis pecca-ta mundi Dona no-bis pa-cem.

* Nach der hl: Coönio wird folgende Antiphon angestimmt und der Psal Laudate Dominum gesungen.

Notenbeispiel 166: Schmid: Choral-Messe, Agnus Dei.

Die Tradition, den Choral als „Fastenmusik“ zu verwenden, hielt sich sehr lange. Die einstimmige „Missa choralis“⁵⁸³ mit ausgesetzter Orgelbegleitung von Rudolf Bibl⁵⁸⁴, die, wie er in den Noten anmerkt, an jedem Sonntag in der Advent und Fastenzeit gesungen werden kann, ist ein Beispiel dafür. Die Tendenz zu einer einfachen, „originaleren“ (den aktuellen Vorstellungen von Kirchenmusik entsprechenden) Choralbegleitung ist hier bereits deutlich zu erkennen, wenn auch der Choral rhythmisch genau fixiert ist. In einer Fußnote bemerkt Bibl:

Die vorliegende Messe aus dem Graduale Romanum ist mit besonderer Rücksicht des strengen Styles nur mit Dreiklängen und deren Umkehrungen harmonisiert worden. Alle übrigen Akkorde, sowie Modulationen sind dabei vermieden worden. Die Septime und None sind

⁵⁸³ Rudolf Bibl, *Missa choralis* nach dem gregorianischen Choral des Graduale Romanum für vier Singstimmen (unisono) mit Begleitung der Orgel, op. 77 (Hs.: ÖNB Suppl. Mus. No. 2308).

⁵⁸⁴ 1832–1902.

hier zuweilen nur als Vorhalte oder durchgehende Noten benützt worden.

2

*Missa choralis.**
Directio u. Orgelstimme. harmonisirt v. R. Bibl op.

Largo. Sopran u. Alt. Kyrie. Kyrie eleison

Singstimmen

Begleitung:

Notenbeispiel 167: Bibl: Missa choralis, Kyrie.

Vergleicht man diese Aussage von Rudolf Bibl mit jener anfangs zitierten von Fröhlich, wird die veränderte Vorstellung einer richtigen Harmonisation, die nun zu einer möglichst einfachen (mehr oder weniger) historisierenden Begleitung tendiert, deutlich.

4.5.1.2 Chormessen die nicht explizit für die Fastenzeit komponiert wurden

Die „Choral-Messe“⁵⁸⁵ von Carl Greith⁵⁸⁶ fand sehr weite Verbreitung. Ihr liegt eine Chormelodie zugrunde, die „wie metrische und rhythmische Gliederung derselben beweisen, auch nicht gerade ein hohes Alter beanspruchen kann“, allerdings dürfte sie „seit langen Jahren in der Cathedrale St. Gallens in ehrwürdigem Gebrauch“ gewesen sein.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Carl Greith, Choral-Messe harmonisirt und für gemischten Chor mit Begleitung der Orgel für Stadt- und Land-Chöre bearbeitet, Einsiedeln u. New York (Carl u. Nicolaus Benziger) 1859.

⁵⁸⁶ 1828–1887.

⁵⁸⁷ Vorwort des Verfassers zu der Messe.

Greith, der aus der Schweiz stammte und u. a. in München und St. Gallen wirkte, hatte neben anderen Caspar Ett als Lehrer.⁵⁸⁸ In gewisser Weise steht er mit seiner 1859 gedruckten – auch im Cäcilianismus geschätzten – „Choral-Messe“ in der Mitte zwischen Ett, dessen oben beschriebene Choralmesse noch für die Fastenzeit gedacht und mit einer Generalbassbegleitung versehen war, und den von der Zeit im Kirchenjahr unabhängigen Choralbearbeitungen der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts. Bei Greith ist die Orgelstimme im Unterschied zu Ett bereits ausgeschrieben. Die Orgel spielt im vierstimmigen Satz die Gesangsstimmen mit, beziehungsweise ergänzt diese, wenn nicht alle Stimmen von Sängern ausgeführt werden. Die harmonische Gestaltung ist – ähnlich wie bei Ett – durch eine Vereinfachung des Satzes gegenüber früheren Choralmissen (etwa von Michael Haydn) gekennzeichnet. Zwar wird noch dur-moll-tonal gearbeitet, es findet jedoch bereits eine Reduktion auf die leitereigenen Klänge statt – Zwischendominanten und chromatische Durchgänge werden in dem Note-gegen-Note-Satz vermieden. Wird der Melodie folgend moduliert, dann nur in eng verwandte Tonarten.

The image shows a musical score for a Kyrie by Carl Greith. It features three vocal parts: Soprano (S.), Soprano Alto (S. A. a due.), and Chorus (Chor.). The organ part is written in a four-part setting. The lyrics are: "Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son, Ky-ri-e, e-le-i-son". The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The organ part consists of four staves, each with a different voice part.

Notenbeispiel 163: Greith: Choral-Messe, Kyrie.

Um dennoch Abwechslung zu bringen – auch thematisch ist die Messe ja durch immerwiederkehrende Wendungen geprägt – arbeitet Greith (im Unterschied zu Ett) mit einem ständigen Wechsel der Stimmen – einzelne oder paarweise geführte Stimmen werden dem Chor gegenübergestellt. Die Messen von Ett und Greith sind durch eine Aneinanderreihung kurzer Abschnitte gekennzeichnet. Bei Ett erkennt man diese allerdings nur durch Abwechseln von Forte und Piano (wobei auch hier etwa ein kleinerer Chor oder ein Solistenquartett zum Einsatz kommen könnte).

Zwei wichtige Merkmale, die die weitere Entwicklung der Choralmissen bringen werden, sind hier noch nicht vorhanden: Die Vollständigkeit des Textes (es gibt spätere Bearbeitungen, die den Text ergänzen) und der Versuch einer „modalen“

⁵⁸⁸ Vgl. Manfred Schuler, Zu den Messen mit Orgelbegleitung von Carl Greith, in: Friedrich W. Riedel (Hg.), Kirchenmusik mit obligater Orgel, Sinzig 1999.

Harmonisierung, was hier allerdings wohl auch durch den zugrunde liegenden Choral beeinflusst ist. Deutlich ist hingegen schon der Versuch einer Vereinfachung und bewusst schlichten Gestaltung erkennbar.

Mit den Reformversuchen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der besonderen Wertschätzung des Choralgesangs wurde dieser bewusst in der Messfeier gefördert. Auch wurde er für einfache Verhältnisse empfohlen, da für die Ausführung nur wenige Sänger notwendig sind, für die Begleitung kein Orchester gebraucht wird und die Melodien für die Sänger kaum technische Schwierigkeiten bringen. Im Normalfall trat als Begleitinstrument die Orgel hinzu – meist mit einem einfachen vierstimmigen Satz. Sowohl als Beilagen zu den verschiedenen kirchenmusikalischen Zeitschriften als auch in eigenständigen Publikationen wurden jedenfalls die Choralmissen mit (neuen) Orgelstimmen versehen und publiziert. Es handelt sich also auch bei dieser Form der Messen im weiteren Sinne um „Orgelmessen“. Diese einstimmigen Choralmissen mit Orgelbegleitung konnten prinzipiell sowohl von einem Sänger (bzw. dem Organisten selbst) als auch von einem Ensemble bzw. Volksgesang aufgeführt werden:

Was endlich die Menge der Gesangskräfte anbelangt, die man zur Ausführung des Chorals braucht, so ist dieselbe natürlich abhängig von der Größe der Kirche, in welcher man singt. An und für sich reicht eine einzige Stimme aus. Ich kann hier aus Erfahrung reden. Ich habe in mehreren ziemlich großen Pfarrkirchen auf dem Lande ganz allein, nur von dem die Orgel spielenden Schullehrer des Ortes begleitet, verschiedene Choral-Messen, das Requiem, Litaneien etc. nach dem Enchiridion von Mettenleiter gesungen, und der Effekt ist durchaus nicht hinter dem der vollbesetzten Musik zurückgeblieben.⁵⁸⁹

Komponierte bzw. vollständig bezifferte Orgelstimmen für den Choral waren – wie ja oft komponierte Orgelmusik – sicherlich eher für schwächere Organisten, die nicht zur selbständigen Liedbegleitung fähig waren, oder zu pädagogischen Zwecken gedacht. In Zusammenhang mit der neuen Idee einer „historisierenden“ Begleitung

⁵⁸⁹ Witt, Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern, S. 25.

dienten sie wohl auch zur Veranschaulichung bzw. Verbreitung der neuen Gestaltungsweise.

Es kann und soll hier nicht detailliert auf die Entwicklung der Choralbegleitung eingegangen werden, darüber liegen auch bereits Untersuchungen vor.⁵⁹⁰ Wie man an den hier gebrachten Beispielen bereits erkennen konnte, lehnt sich die Art der Begleitung der „Choralmesse“ in den Grundzügen oft an die Art der in der entsprechenden Zeit üblichen allgemeinen Kirchenliedbegleitung an, wobei sich die Orgelbegleitung im Lauf des 19. Jahrhunderts entsprechend der Zugangsweise zum Choral von der „modernen“ hin zu einer historisierenden, die alte Tonalität berücksichtigenden und auf einfachere Strukturen bedachte Gestaltung entwickelt.

Um mehr Farbigkeit hineinzubringen – zumindest wenn es die Möglichkeiten zulassen – gibt es die Option, zwischen Ober- und Unterstimmen abzuwechseln. Diese Form des „Wechselgesangs“ ist ein in dieser Zeit öfters benütztes Element, das gerade bei einfachen, oft auch einstimmigen Messen angewandt wird.

Eine weitere Möglichkeit bestand im Abwechseln von unterschiedlichen Gruppen (großer und kleiner Chor bzw. besonders im beginnenden 20. Jahrhundert auch in Kombination mit Volksgesang). Mit dieser Methode der klanglichen Abwechslung wurde anscheinend auch versucht, den oft als langweilig angesehenen Choral beliebter zu machen:

Das Volk, dem namentlich der Choralgesang lange nicht zusagen wollte, wurde gewonnen durch die schon erwähnte Abwechslung der Stimmen: bald Männer-, bald Frauenstimmen, bald Vorsänger, bald gemeinsamer Chor, bald mit, bald ohne Orgelbegleitung. Bei präzisem, lebhaftem Vortrage wurde ein so aufgeführter Choralgesang bald beliebter, als der schwerverständliche 4stimmige Gesang.⁵⁹¹

Die Vereinfachung der Begleitung führte allerdings keineswegs zu einer „trockenen“ Aufführungsweise. Dass es sich hier bis ins beginnende 20. Jahrhundert um eine sehr farbenreiche Gestaltungsweise gehandelt haben muss (natürlich entsprechend den

⁵⁹⁰ Vgl. u. a. Heinz Wagener, *Die Begleitung des gregorianischen Chorals im neunzehnten Jahrhundert* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 32), Regensburg 1964.

⁵⁹¹ Die Reform der katholischen Kirchenmusik in einer Pfarrgemeinde von circa 360 Seelen, in: *Musica Sacra*, 21. Jg. (1888), S. 53.

Möglichkeiten der Ausführenden und der Orgel) zeigt eine Anweisung, die der Seckauer P. Suitbert Birkle 1906 zur richtigen Begleitung des Chorals. Auch er setzt sich für die Vermeidung von Chromatik ein und vertritt die Meinung, dass

die Begleitung alles das ausschließen [muss], was dem Bau und der inneren Anlage der Gesänge entgegen steht. [...]

Die Begleitung muß jede chromatische Veränderung der Töne meiden. Nichts schneidet in das Mark der gregorianischen Melodien so unbarmherzig ein, wie eine chromatische Begleitung.⁵⁹²

Neben den Diskussionen über die richtige Gestaltung der Orgelstimme wurde auch über die grundsätzliche Frage, ob der Choral nicht ohne Orgel gesungen werden solle, diskutiert. Obwohl Birkle die Argumente, die gegen eine Orgelbegleitung sprechen, kennt, und diese auch nennt, sieht er allerdings gerade darin eine wichtige Möglichkeit, dem Choral Farbe zu verleihen:

Auf der andern Seite lassen sich jedoch auch Gründe anführen, welche der Begleitung der gregorianischen Melodien das Wort reden. Denn wie die Orgel da und dort auf den Vortrag des Chorales nachteilig wirkt, so verdeckt sie nicht wenige Unebenheiten und Rauheiten eines minder geübten Chores, sie stützt und trägt den Gesang und haucht nicht selten den Sängern Leben und Begeisterung ein.

Aber auch dort, wo der Chor auf der Höhe seiner Aufgabe steht, wo er des deckenden, schützenden und belebenden Einflusses der Orgel entraten kann, ist die Begleitung des Chorales kein „notwendiges Übel“, sondern eine wohltuende, wünschenswerte Ergänzung der Melodien. Denn die Choralbegleitung führt ihnen ein neues ästhetisches Moment zu, und steigert bereits vorhandene Momente.

Es wurde oben erwähnt, daß der Choral auf das in der modernen Musik so überraschend und bezaubernd wirkende ästhetische Moment der Klangfarbe verzichte, da er nur die verschiedenen Färbungen der menschlichen Stimme benützt. Diese Lücke auszufüllen ist die

⁵⁹² P. Suitbert Birkle OSB, Der Choral. Das Ideal der katholischen Kirchenmusik, Graz 1906, S. 298.

Orgelbegleitung berufen. Und sie löst ihre Aufgabe gut. Es ist eigentümlich, welche Abwechslung die einfache Psalmodie erhält, wenn die beiden Chöre mit verschieden gefärbten Registern (Flöte – Äoline, Salizional – Gedeckt; Gemshorn – Flöte u. a.) begleitet werden. Und dieselbe Stimme, welche einen Vers des Graduale von dem Dolce unterstützt vorgetragen, erhält einen ganz andern Schmelz und Klang, wenn sie von flauto dolce getragen den Allelujavers singt.

Für die Begleitung spricht ferner der Umstand, daß sie die Melodien deutlicher und klarer macht und dem Verständnis näher bringt. Es wurde oben schon hervorgehoben, daß die Melodien des gregorianischen Gesanges eine verborgene Harmonie besitzen und daß das Verständnis dieser Harmonien den Einblick in die Schönheiten der Gesänge wesentlich fördere. Wenn darum der Organist unserem Ohre die Harmonien der Choralmelodien darbietet, welche die Alten in einem verborgenen Fühlen und Ahnen auffaßten, das uns heute abhanden gekommen ist, so müssen wir ihm dankbar sein, daß er uns die verborgensten und tiefsten Schönheiten des Chorales einführt und es uns möglich macht, die alten heiligen Melodien mit gleichem Verständnis aufzufassen wie unsere Vorfahren.⁵⁹³

Die „originalen“ Choralmissen (nun nach der neuen Choral Ausgabe) wurden auch im 20. Jahrhundert weiter gepflegt – noch mehr wurde nun mit einem gewissen Erfolg Wert darauf gelegt, entsprechend dem „Motu proprio“, auch das Volk an den (gesungenen) liturgischen Texten und damit auch am Choralgesang zu beteiligen. Damit mussten auch die neuen Orgelbegleitungen zu den Choralmissen zumindest die Möglichkeit des Volksgesangs berücksichtigen.

Betrachtet man die Orgelbegleitung zu den Choralmissen in den „Choralgesängen für das Volk“⁵⁹⁴ (1929) von Vinzenz Goller, so kann man neben den aus dem Liturgieverständnis heraus resultierenden Neuerungen einige prinzipielle

⁵⁹³ Ebenda, S. 295 ff.

⁵⁹⁴ Vinzenz Goller, Orgelbegleitung zu den Choralgesängen für das Volk. Heft I. Die Gewöhnlichen Messgesänge, Grüssau, Preussisch-Schlesien 1929.

Veränderungen in der Behandlung der Orgel bzw. der Klangvorstellung feststellen. Die Aufteilung des Chorals auf verschiedene Gruppen – etwa großer und kleiner Chor – wird nun erweitert, indem versucht wird, einzelne Abschnitte entsprechend dem neuen, „urkirchlich“ liturgischen Denken auch dem Volk zu übertragen. Neben dem Priester findet man nun Kantor, Kleiner Chor⁵⁹⁵, Erster Chor, Zweiter Chor, Frauen, Männer und allgemeinen Volksgesang. Für letzteren gibt Goller eine eigene, fast immer etwas langsamere Metronomzahl als für die Aufführung durch einen Chor an. Der Versuch, Abwechslung in die Aufführung zu bringen, zeigt sich auch in weiteren Varianten, etwa in der rezitierenden Wiederholung des Kyrie mit „selbständiger“ Orgelstimme:

The image shows a musical score for an organ accompaniment of a Kyrie. The score is written on two staves: a vocal line (treble clef) and an organ line (bass clef). The organ line begins with a tempo marking 'Schwungvoll' and includes dynamic markings such as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'pp' (pianissimo). It features a 3-measure rest and a section marked 'Man.' (Mancipio). The vocal line has lyrics: 'Ky-ri-e lé-lé-son. Kyrie-e léison.'

Notenbeispiel 169: Goller: Orgelbegleitung zu den Choralgesängen für das Volk, Kyrie der „Engelmesse“ (S. 14).

Am Orgelsatz fällt auf, dass die einzelnen Stimmen – und damit auch die Melodie – eine gewisse Eigenständigkeit gewonnen haben. Goller hat bewusst die Bassstimme (bzw. die Pedalstimme) als Kontrapunkt gestaltet, und diese im Unterschied zu den beiden Mittelstimmen, die in kleinen Noten notiert sind, in der gleichen Größe wie die Oberstimme geschrieben.⁵⁹⁶ Dennoch ist sie – wohl auch, weil die Pedalstimme leicht ausführbar sein soll – in relativ langen Notenwerten gestaltet, während die Mittelstimmen für eine einfach ausführbare Orgelstimme durchaus bewegt und eigenständig angelegt sind. Goller kannte die im Orgelbau neuen Ideen der „Orgelbewegung“. Allerdings orientierte er sich immer primär an den praktischen Erfordernissen und setzte sich dementsprechend für „Orgelmodernisierungen“ (auch bedeutender historischer Instrumente) und die moderne elektropneumatische Traktur ein.⁵⁹⁷ Die sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verändernden Klangvorstellungen zeigten sich aber nicht nur im Orgelbau, sie

⁵⁹⁵ Als „Kleiner Chor“ bzw. Kleine Schola bezeichnet Goller öfters den Knaben-Chor bzw. die Knaben-Schola.

⁵⁹⁶ Vgl. auch das Vorwort in Vinzenz Goller, Orgelbegleitung zu den Choralgesängen für das Volk, S. 4.

⁵⁹⁷ Vgl. Kronsteiner, Vinzenz Goller, S. 99ff.

spiegeln sich auch in den Kompositionen wider. Auch hier kannte Vinzenz Goller die Neuerungen, sie zeigen sich in seinen Werken, ohne dass er in irgendeiner Weise einen radikalen Weg gegangen wäre. Das in dieser Zeit allgemein mehr auf Transparenz und bereits auf Linearität hinstrebende Klangideal zeigt sich auch in der Spiel- und Registrieranweisung im Vorwort Gollers:

Wie das Wort „Begleitung“ schon ausdrückt, darf die harmonische Umkleidung niemals herrschen. Sie soll wie ein leichtschimmernder goldener Untergrund sein, auf dem sich das mittelalterliche Gemälde in voller Schönheit abhebt. Man vermeide zu starke und besonders grundtönige Stimmen wie: Gedackte, weite Flöten und Prinzipale und ziehe die zarten Streicher wie Dolce, Salicional heran, denen man im großen Chor auch leichte, duftige Flöten beimengen kann. Auch zarte Aliquotstimmen erfüllen ihren Zweck, zur rechten Zeit gebraucht. Man merke sich im allgemeinen: **E h e r z u s c h w a c h a l s z u s t a r k**.⁵⁹⁸

Zart zeichnende Register aber auch Obertonregister sollen hier also anstatt eines (zarten) Klangteppichs zum Einsatz kommen. Weiters schreibt Goller über die Begleitung des Chorals:

Das Spiel selbst muß sich im gebundensten Legato vollziehen. Eine abgehackte Begleitung bedeutet den Tod des Chorals. Der Organist muß aber auch die Verteilung der Rollen (Kantor, kl. Chor, I., II. Chor, Frauen, Männer) genau beachten und mit der Registrierung sich jederzeit anpassen. Er lese daher genau die Angaben darüber in den Singstimmen und vergleiche damit die örtliche Praxis. Die Crescendo- und Decrescendozeichen < > zwischen den Zeilen der Begleitung beziehen sich zunächst auf den Gesang. Die meisten Orgeln wären auch nicht für derartige Stärkeveränderungen eingerichtet; auch ist es nicht orgelmäßig, die Tonstärke so oft zu variieren. Es ist aber von guter Wirkung, wenn der Organist durch einen richtigen Gebrauch des

⁵⁹⁸ Vgl. auch Vorwort in Vinzenz Goller, Orgelbegleitung zu den Choralgesängen für das Volk, S. 3.

Register- und Jalousieschwellers dem Gesang in dieser Beziehung folgt und insbesondere am Schlusse diskret zurücktreten kann.⁵⁹⁹

Eine für die Praxis interessante Anweisung, die sich allerdings mehr auf die Responsorienbegleitung bezieht, soll den Sängern helfen, den richtigen Ton nach Pausen wieder zu finden, denn

kluges, diskretes Vorgreifen des Melodietones zu Anfang und in den Pausen fördert [...] die Tonreinheit und den Rhythmus beim Massengesang.⁶⁰⁰

Der Organist soll also immer etwas „zu früh“ mit dem Melodieton in der Orgel kommen, was Goller in den Noten durch einen „Vorschlag“ auf der Tonhöhe des Anfangstones kennzeichnet:

The image shows a musical score for organ accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a 'Vorschlag' (anticipation) on the first note, indicated by a small 'v' above the note. The bass staff contains a simple harmonic accompaniment. The score is divided into four measures, each with a different Latin text above it. The first measure is marked 'Pr:' and the second 'A:'. The third measure is marked 'Pr:' and the fourth 'A:'. The text is: 1. Ostende nobis, Domine, misericordiam tu - am. A. Et salutare tuum da no - bis. 2. Domine, exaudi orationem me - am. Et clamor meus ad te ve - niat. Pr: Dominus vobis - cum. A. Et cum spiritu tu - o.

Notenbeispiel 170: Goller: Orgelbegleitung zu den Choralgesängen für das Volk, S. 6.

In der von Wien bzw. Klosterneuburg ausgehenden Liturgischen Bewegung kam eine wichtige neue Idee hinzu, nämlich die liturgischen Texte verständlich – also deutsch (was teilweise allerdings noch als Vorstufe zum Singen des „originalen“ Chorals in lateinischer Sprache gesehen wurde) – zu vertonen. Die größere Herausforderung als das Ordinarium war es dabei, die jeweils wechselnden und damit wesentlich zahlreicheren Propriumsgesänge entsprechend zu bearbeiten.⁶⁰¹

⁵⁹⁹ Ebenda, S. 4.

⁶⁰⁰ Vgl. ebenda, S. 3.

⁶⁰¹ Vgl. hierzu auch Rudolf Pacik (Volks-gesang im Gottesdienst. Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg (Schriften des Pius-Parsch-Instituts Klosterneuburg 2, hrsg. von Johannes H. Emminghaus und Norbert W. Höslinger), Klosterneuburg 1977, S. 155ff.), der auch auf die Entwicklungen und die unterschiedlich stark ausgeprägte Verwandtschaft der Propriumsgesänge zum gregorianischen Choral eingeht.

4.5.2 Sonderstellung des Credo

Das Credo hat den längsten Text aller Messsätze, was einerseits das Einstudieren erschwert, andererseits auch eine – nicht immer gewünschte – relativ lange zeitliche Ausdehnung bei der Aufführung bewirkt. Die „traditionelle“ Lösung des Problems ist eine (oft sehr radikale) Kürzung des Textes. So lautet der Text des Credo aus einer „ganz kurzen und leichten“ lateinischen Messe von L. B. Est⁶⁰²:

Patrem omnipotentem
omnipotentem factorem coeli et terrae.
Credo credo. Credo credo.
Genitum non factum,
con substantialem patri per quem omnia per quem omnia facta sunt.
Credo in unum Deum.
Credo in unum Deum et vitam venturi saeculi amen,
vitam venturi amen, amen.

Als Alternative für jene, die den Text liturgisch korrekt wiedergeben wollten, wurde im 19. Jahrhundert die choraliter Singweise empfohlen:

Besonders mache ich Aufmerksam, daß viele [...] selbst Schuld sind, wenn Klagen über zu lange Dauer des Gottesdienstes und über Langweile der Leute ertönen. Müssen sie denn 4stimm. durchcomponirte Credo's singen, da doch das chorale besser ist und bloß ca. 5 Minuten dauert. Warum recitiren sie Intr., Grad., Communio, 1 oder 2 Agnus, ja selbst gewisse Theile des Gloria nicht?⁶⁰³

Dass dieser Empfehlung auch in der Praxis nachgekommen wurde, belegt die Beschreibung einer „mustergültigen“ Singgruppe. Das folgende Zitat ist außerdem

⁶⁰² L. B. Est, Ganz kurze und leichte Lateinische-Messe zum Gebrauche für Organisten allein, oder mit I und II Singstimmen Nr. 5 in B, Augsburg (Anton Böhm) o. J.

⁶⁰³ Franz Xaver Witt, Einige Grundgesetze für cäcilianische Chöre, besonders für die Scuola gregoriana, in: Musica sacra 1883, S. 7–9, zit. nach Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

ein seltenes Beispiel dieser Zeit, in dem an der Orgel ausdrücklich eine Frau erwähnt wird:

Der Chor ist vorzüglich von der Familie Hofer besetzt; eine Tochter ist Organistin, drei Schwestern und 2 Brüder singen, dazu 2 Knaben und eine Sängerin aus einer andern Familie. Sämtlichen Mitgliedern darf das Zeugniß gegeben werden, daß ihre Sittlichkeit und Religiösität alles Lob verdient. Choral wird häufig gesungen, das Credo mit Ausnahme an Festen allzeit choraliter. Im Advent die Rorate ebenfalls Choral mit Orgel. Die Textaussprache ist sorgfältig und deutlich. Das Psalliren bei den Vespern ist wirklich schön.⁶⁰⁴

In den Noten wird die Möglichkeit der choraliter Ausführung entweder direkt niedergeschrieben oder sie zeigt sich lediglich durch das Fehlen des Credo (wobei es sich theoretisch auch um eine Messe für einen speziellen Wochentag handeln könnte)⁶⁰⁵. Entsprechendes Notenmaterial zur Aufführung auch mit Orgelbegleitung stand allen Interessierten zur Verfügung.

Ein kurzer Blick sei an dieser Stelle auf diese Choral-Credos geworfen. Interessant ist, dass – wie auch immer die Gestaltung im Detail aussieht – traditionell abgehobene Abschnitte auch hier oft durch eine andere Art der Ausführung hervorgehoben werden, besonders das „Et incarnatus est“.

In seiner „Missa in honorem S. S. Infantis Jesu“⁶⁰⁶ fügt J. G. Ed. Stehle ein choraliter Credo, das einstimmig zu singen ist, ein. Einige Stellen hebt er durch einen drei- oder vierstimmigen A-cappella-Satz hervor:

⁶⁰⁴ Eine kirchenmusikalische Dorfgeschichte, in: *Musica Sacra*, 21. Jg. (1888), S. 109.

⁶⁰⁵ Z. B. fehlt das Credo in: Eduard Brunner, *Messe in F-Dur für eine, zwei oder drei Singstimmen mit Orgel-Begleitung nach den Motiven des Kirchenliedes „O Christ, hie merk“*, op. 176, Graz (Styria) 1901.

⁶⁰⁶ Johann Gustav Eduard Stehle, *Missa in honorem S. S. Infantis Jesu. Messe zu Ehren des göttlichen Kindes Jesu für kleinere Chöre ein- oder zweistimmig mit Orgel-Begleitung oder drei- und vierstimmig ohne Orgel*, op. 49, Augsburg (A. Böhm & Sohn) 1880.

Credo. (Choralweise.†)

Einstimmig. Ganzer Chor.

Patrem om-ni-po-ten-tem fac-to-rem coe-li et ter-rae

de coe-lis Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu

gedehnt (3 od. 4 stimmig a capella) *pp*

Notenbeispiel 171: Stehle: „Missa in honorem S. S. Infantis Jesu“, Credo, Beginn und „Et incarnatus est“.

Diese Hervorhebung einzelner Stellen auch im Choral-Credo hatte offensichtlich eine gewisse Tradition. So findet man beispielsweise auch in der Singstimme des orgelbegleiteten „Ordinarium Missae“⁶⁰⁷ von Joseph Schildknecht⁶⁰⁸ eine vergleichbare musikalische Ausgestaltung. Auch hier wird an zwei zentralen Stellen, nämlich dem „Et incarnatus est“ und dem abschließenden „Et vitam venturi saeculi. Amen“ ein vierstimmiger „moderner“ Chorsatz ad libitum eingefügt ist:

48 Credo I.

per quem om-ni-a fa-cta sunt. Qui pro-pter nos
hómínes, et propter nostram salutem descendit de caelis.
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto
ex Ma-ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.
„Et incarnatus est“ ad lib.
Lento. *poco a poco string.*
Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu san-cto ex Ma-
ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.
Largo.
ri-a Vir-gi-ne: Et ho-mo fa-ctus est.
fa-ctus est.

Notenbeispiel 172: Schildknecht: Ordinarium Missae, S. 48.

⁶⁰⁷ Ordinarium Missae. Die gewöhnlichen Messgesänge nach dem Römischen Graduale, im Violinschlüssel notiert, transponiert und mit deutscher Übersetzung versehen. Zugleich Singstimme zu Schildknecht, op. 34, Regensburg 1898.

⁶⁰⁸ 1861–1899.

Diese besondere Stelle des „Et incarnatus est“ hebt auch noch Franz Xaver Haberl in seinem in vielen Auflagen erschienenen „Magister choralis“ hervor, wenn er über den Zusammenhang zwischen musikalischer Ausführung des Credo und der Handlung am Altar schreibt:

Die Wechselbeziehung zwischen Liturgie und Gesang tritt besonders schön und sinnvoll bei den Vorschriften des röm. Missale, Titel 17, Ziffer 3 der Generalrubriken, über die Kniebeugung des Priesters zu Tage,

und dies in einer Fußnote näher erläutert:

Während der Chor das *Et incarnatus* singt, muss der Celebrans auf der obersten Altarstufe bis zu den Worten *factus est* knien. Wenn der Priester allein oder mit Diakon und Subdiakon *ad sedilia* sich begibt, so muss er mit entblösstem Haupte sich verneigen. Am Feste Mariä Verkündigung und in den drei Weihnachtsmessen hat er auch vom Sitze sich zu erheben und mit geneigtem Haupte zu knien. [...].⁶⁰⁹

Wurde im Credo nicht direkt eine Melodie aus der Gregorianik übernommen, konnte der Stil nachgeahmt werden, um damit einen ähnlichen Effekt und auch eine entsprechende Straffung des Satzes zu erreichen. Als Beispiel dafür diene eine Messe eines Komponisten, der sich in seinen Kompositionen durchaus auch „modernerer“ Gestaltungsweisen bediente, Max Welckers Missa „Gloria tibi, Domine“⁶¹⁰: Während in den übrigen Sätzen dieser als „kurz und leicht ausführbar“ bezeichneten Messe die Orgel eine recht eigenständige Stimme aufweist, bekommt sie im Credo, das mit „Im Choralstil“ überschrieben ist, nur unterstützende Funktion. Die Singstimmen werden über weite Strecken einstimmig (die Oberstimmen wechseln sich dabei mit den Unterstimmen ab) oder unisono geführt. Die Orgelstimme unterstützt den rezitierenden Charakter durch Liegetöne. Nur an bedeutenden

⁶⁰⁹ Franz Xaver Haberl, *Magister Choralis* (12. vermehrte und verbesserte Aufl.), Regensburg, Rom, New York 1900, S. 95f.

⁶¹⁰ Max Welcker, Missa „Gloria tibi, Domine“, op. 183, Kurze und leicht ausführbare Messe für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1936.

Stellen werden die Singstimmen zur Mehrstimmigkeit erweitert, so auch wieder beim „Et incarnatus“, das zusätzlich durch das Schweigen der Orgel hervorgehoben wird.

Im Choralstil
mf

Pa-trem o-mni-po-ten-tem fa-cto-rem cae-li et ter-rae vi-si-bi-li-um o-mni-um,

mf

Notenbeispiel 173: Welcker: Missa „Gloria tibi, Domine“, Credo.

In seiner „St. Anna-Messe“⁶¹¹ geht Josef Gruber gleichsam den umgekehrten Weg der oben genannten Kompositionen: er hebt in dem ansonsten vierstimmigen Satz einzelne Stellen des Credo heraus, indem er im Unisono- bzw. einstimmigen Gesang kurze Abschnitte eines Choralcredo einfügt. Das geschieht an vier (in den Noten mit „Choral“ gekennzeichneten) Stellen: Dem Beginn „Patrem omnipotentem“ (der ja in relativ vielen Messen unisono gestaltet ist), dem „Et incarnatus est“ (einstimmig), „Et resurrexit“ (einstimmig) und „Et unam sanctam Catholicam“. Der choralen Vorlage entsprechend arbeiten dabei „Patrem omnipotentem“ und „Et resurrexit“ mit dem gleichen motivischen Material wie auch „Et incarnatus est“⁶¹² sowie „Et unam sanctam Catholicam“.

Priester. Chor. Modus I I. (13.)

*) Cre-do in unum Deum. Pa-trem om-ni-po-tentem,
 fa-ctorem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um o-mni-um,

Notenbeispiel 174: Beginn des Credo III (nach dem „Ordinarium Missae“ von Schildknecht).

⁶¹¹ Josef Gruber, Erste Sonntagsmesse. St. Anna-Messe, op. 15 für Soli ad lib., vierstimmig gemischten Chor und Orgel, St. Augustin (Dr. J. Butz) o. J.

⁶¹² In seiner Missa „mater amabilis“ für 1 Singstimme und Orgel oder Harmonium, op. 174, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J. fügt Gruber als „et incarnatus est“ jenes aus demselben Choralcredo ein.

CREDO

Allegro moderato

Choral

Pa- trem o-mni-po- ten- tem, fa- cto- rem cae- li et ter- re, vi- si- bi- li- um o- mi- um, et in- vi- si- bi- li-

Notenbeispiel 175: Gruber: „St. Anna-Messe“; Credo.

Auch in anderen Messen verwendet Gruber für einzelne Stellen im Credo die Chormelodie. Gewisse Anklänge an den Choral findet man auch in den anderen Sätzen der Messen, nicht aber in Form deutlich hervorgehobener Zitate, wie in diesem Satz.

Auch dieser „umgekehrte“ Weg ist nicht neu: Bereits Michael Haydn fügt in seinen Messen für die Fastenzeit als „et incarnatus est“ Ausschnitte aus einem Choral-Credo in einer vierstimmigen Harmonisation ein. Der Choral, der in dieser Zeit gerne in ganzen Noten notiert wurde, sticht auch hier durch eben diese Notationsweise hervor.

Vergleicht man freilich die Gestaltungsweise des „et incarnatus“ von Haydn („Missa in Dominica Palmarum“) und Gruber, denen das gleiche Credo als Grundlage dient, kann man die neue Verstehensweise des Chorals u. a. auch in der stark hervortretenden Einstimmigkeit, deutlich erkennen:

Andante sostenuto

Choral

Et in car- na- tus est de Spi- ri- tu san- - - cto ex Ma- ri- a

Notenbeispiel 176: Gruber: „St. Anna-Messe“; Credo, T. 61–67.

Notenbeispiel 177: M. Haydn: „Missa in Dominica Palmarum“, Credo, „Et incarnatus est“.

Eine interessante Möglichkeit der Hervorhebung des „et incarnatus est“ beschreibt auch Fröhlich 1820. Er stellt eine Art der Messgestaltung vor, in der Volks- und Chorgesang kombiniert werden. Im Credo wechseln einander Volk und Chor (bzw. Solisten) ab:

Hierauf würde die ganze Gemeinde im festen zuversichtlichen Tone ihr Glaubensbekenntniss im *Credo* ablegen, bis zu der Stell: *et incarnatus est*, und er ist Mensch geworden, wo der Chor in andachtvollen lang gehaltenen Tönen, oder auch ein Einzelner oder Einzelne durch ausdrucksvollen Gesang, jene Stimmung herbeyführen würden, in welcher allein der Mensch würdig ist, die höchsten Geheimnisse der Erlösung und des grossen Opfertodes für sein Heil zu vernehmen. Mit Jubel würde dann die Gemeinde singen: „und er ist auferstanden, er ist aufgefahen zum Himmel und sitzt zur Rechten Gottes.“⁶¹³

Neben den wohl auch in der Liturgie begründeten Ursachen gibt es auch einen rein musikalischen Grund für die Hervorhebung des „Et incarnatus est“, denn durch eine andersartige Gestaltung entsteht automatisch ein kontrastierender (Mittel-)Teil, wodurch der Satz eine klarere Struktur erhält.

⁶¹³ Fröhlich, Über die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes, Sp. 410.

Mit den neuen Ideen der Liturgie des 20. Jahrhundert ergibt sich auch eine Alternative zu dem choraliter gestalteten Credo – es kann nun vom ganzen Kirchenvolk gebetet werden, wie es auch Vinzenz Goller in seinen deutschen Volkssingmessen⁶¹⁴ aber auch der Klosterneuburger Betsingmesse vorschlägt.

⁶¹⁴ Vinzenz Goller, Zwei deutsche Volkssingmessen [...]. 1. Singmesse „Vater, deine Kinder hier“ (Franz Felber), 2. Singmesse „Herr und Gott, schenk uns Erbarmen“ (Josef Schmitz), Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) [1937].

4.5.3 Chormessen die Choralthemen bearbeiten

Die Verarbeitung gregorianischer Melodien bzw. Themen in mehrstimmigen Kompositionen, insbesondere Messen, hat eine bis in die Anfänge der Mehrstimmigkeit reichende Tradition. Im 19. Jahrhundert waren es oft die Werke der Vokalpolyphonie um Palestrina, die als direkte Vorbilder dienten. Auf diese Werke bezieht sich auch Michael Haller⁶¹⁵ in seiner „Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts“⁶¹⁶ (1891). Im Abschnitt über die Messe beschreibt er die Form der Chormesse und bringt dabei eine ausführliche Analyse der Vorgehensweise Palestrinas bei der Verarbeitung eines Choralthemas in einer Messe:

Diese Messkompositionen bleiben vor Allem in ihren Teilen e i n e r Haupttonart treu. Eine Ausnahme bilden nur jene, welche über Chormessen des Ordinarium Missae in verschiedenen Tonarten komponiert sind. Ausser der Tonalität ist es das melodisch-thematische Moment, welches die Zusammengehörigkeit aller Theile zu einem einheitlichen Ganzen nie verkennen lässt. Der melodisch-thematische Stoff zu einer Messkomposition wird entweder den liturgischen Gesangbüchern entnommen, so dass der melodische Inhalt einer Antiphon, eines Hymnus, einer Sequenz u. s. w. den Hauptinhalt des ganzen Werkes ausmacht, oder es gibt eine schon fertige Komposition eines Motettes, eines Hymnus u. s. w. die thematischen Motive für die sämtlichen Teile des Messformulars.⁶¹⁷

Diese Art der Vorgehensweise diente als Vorbild für Neukompositionen. Gerade dadurch, dass oft alle Sätze auf demselben Thema basieren, aber auch durch das oben beschriebene Verbleiben in einer Tonart wird allerdings in der Praxis manchmal eine gewisse Eintönigkeit bewirkt.

⁶¹⁵ 1840–1915.

⁶¹⁶ Michael Haller, *Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts*, Regensburg 1891.

⁶¹⁷ Ebenda, S. 375.

Die Mehrzahl der Messen, die meist bekannte Themen aus dem gregorianischen Melodiengut aufgreifen, werden nur von der Orgel begleitet, wobei die Orgel hier meist auf eine Stützfunktion beschränkt ist. Dennoch müssen es nicht zwangsweise Orgelmessen sein – ebenso können sie unbegleitet bleiben (bzw. mit Orgel *ad libitum*) oder es spielt ein Instrumentalensemble mit. Auch die stilistische Gestaltung ist prinzipiell frei. Die Form der Chormessen, die sich an der alten Vokalpolyphonie anlehnen, findet man naturgemäß gehäuft im Umfeld des deutschen Cäcilienvereins. Daneben gibt es jedoch auch eine Vielzahl von „freieren“ Gestaltungsweisen und eine Menge an Kompositionen gerade auch im 20. Jahrhundert, die sich an den unterschiedlichen Strömungen der jeweiligen Zeit orientieren. Vorwiegend sind diese Messen monothematisch angelegt, d. h. allen Sätzen liegt dieselbe Chormelodie, bzw. der Beginn derselben Melodie zugrunde. Daneben gibt es Beispiele, in denen nur einzelne Sätze einen Choral als Thema haben, beispielsweise Gloria oder Credo die Intonationsformel, oder jeder Satz ein anderes Thema verwendet. Das bekannteste Beispiel für letzteres ist wohl die „Missa choralis“ von Franz Liszt.

Manche unter dem Titel „Chormesse“ veröffentlichten Werke verwenden auch anstatt eines Themas aus der Gregorianik ein bekanntes (Kirchen-)Lied. So findet man bereits bei Albrechtsberger eine als „Choral-Messe“⁶¹⁸ bezeichnete Komposition, die im Benedictus den Chor „See, the conqu’ring hero comes“ aus dem Oratorium *Judas Maccabaeus* von Georg Friedrich Händel, das 1779 in Wien erstaufgeführt wurde, bearbeitet⁶¹⁹:



Notenbeispiel 178: Albrechtsberger, *Choral-Messe, Benedictus* (aus: Schröder, *Albrechtsberger*, S. 38).

⁶¹⁸ Verzeichnis von Schröder: A. I. 16

⁶¹⁹ Vgl. Schröder, *Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers*, S. 37ff.

Im Folgenden soll es aber um jene Messen gehen, die sich an gregorianischer Thematik orientieren.

4.5.3.1 *Missa „Salve Regina“*

Um die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten von Choralmissen zu demonstrieren, sollen einige Messen unterschiedlicher Komponisten, die alle auf demselben Thema, nämlich dem „Salve Regina“ aufbauen (mit der im 19. Jahrhundert üblichen Melodie), betrachtet werden:

Die Preis-Messe „Salve Regina“⁶²⁰ des in dieser Arbeit schon öfters zitierten Schweizer Komponisten Johann Gustav Eduard Stehle, eine in vielen Auflagen erschienene sehr verbreitete Messe, weiters die „Missa choralis“ No. 2⁶²¹ für Unisono-Chor und Orgel des Südtiroler Komponisten Josef Gregor Zangl⁶²², die „Missa Salve Regina“⁶²³ des Wiener Kirchenmusikers Franz Krenn⁶²⁴, die Orgelfassung der Missa „Salve Regina“⁶²⁵ des Münchner Komponisten Ferdinand Schaller, sowie die Orgelfassung der „Dankmesse über das chorale „Salve Regina“⁶²⁶ des oberösterreichischen Komponisten Josef Gruber⁶²⁷. Franz Liszt nimmt als

⁶²⁰ Johann Gustav Eduard Stehle, Preis-Messe „Salve Regina“ für Sopran und Alt (obligat), Tenor und Bass (ad lib.) und Begleitung der Orgel, Regensburg, New York und Cincinnati (Friedrich Pustet, 7. unv. Aufl.) 1895.

⁶²¹ Josef Gregor Zangl, Missa choralis No. 2 pro choro unisono cum organo, op. 87 (Cyclus katholischer Kirchengesänge für Stadt-, Land- und Klosterchöre, hrsg. vom Caecilia-Vereine in Süd-Tirol zur Beförderung guter Kirchenmusik, No. 9) Bozen (Wohlgemuth'sche Buchdruckerei) 1868.

⁶²² 1821–1897.

⁶²³ Franz Krenn, Lateinische Messe für die Dorfkirche. Missa Salve Regina für Sopran, Alt und Bass (Tenor nicht obligat) mit Orgel (Harmonium), op. 31, Wien (Adolf Robischek) o. J.

⁶²⁴ 1816–1897.

⁶²⁵ Ferdinand Schaller, Missa „Salve Regina“, A-Dur für Sopran, Alt, Tenor, Bass und ausgesetzte Orgel oder 2 Violinen, Viola, Violoncell, Violon und 2 Hörner abwechselnd 2 Trompeten, op. 5, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

⁶²⁶ Josef Gruber, Dank-Messe („Salve Regina“) für vier Singstimmen, Streichquintett, zwei Oboen oder Klarinetten in C, Flöte, zwei Hörner in F, zwei Trompeten in C, Fagott, Baßtrombone, Tympani ad lib. und Orgel / oder auch für vier Singstimmen und Orgel allein, op. 315, Einsiedeln (M. Ochsner) 1921.

⁶²⁷ 1855–1933.

Thema seiner oben bereits erwähnten „Missa choralis“⁶²⁸ ganz offensichtlich ebenfalls das „Salve Regina“, daher soll in einem anschließenden Abschnitt diese Messe etwas näher untersucht werden.



Notenbeispiel 179: „Salve-Regina“-Thema.



Notenbeispiel 180: Beginn des „Salve Regina“, wie es im 19. Jahrhundert verbreitet war.

Zuerst aber zu der wohl verbreitetsten dieser Kompositionen, der „Preis-Messe“ von J. G. E. Stehle. Es ist eine Messe für vier Singstimmen, wobei die Männerstimmen nicht obligat sind. Die Orgel wird sehr eigenständig geführt.

Auffällig an der Gestaltung ist die Gliederung in kleine, meist nur wenige Takte umfassende Abschnitte, die jeweils in eine Kadenz münden, wobei viele dieser „Zwischen“-Kadenz durch entsprechende Vorhalte und Leittöne den Charakter einer größeren Zensur erhalten. Die Gesangstimmen zeigen gegenüber der Orgel eine gewisse Eigenständigkeit, indem sie kürzere Abschnitte unbegleitet singen, wie auch die Orgel kurze Zwischenspiele übernimmt.

Thematisch fällt in erster Linie der Anfang des „Salve Regina“ auf – gekennzeichnet durch den aufsteigenden Dreiklang, der zur Sext weitergeführt wird um dann wieder zum Quintton zurückzukehren.

Notenbeispiel 181: Stehle: Preis-Messe „Salve Regina“, Kyrie, Beginn (Thema).

⁶²⁸ Franz Liszt, Missa choralis. Coro SATB (Soli ad libitum), Organo (ad libitum), nach dem Erstdruck von 1869 (Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik, Heft 4, hrsg. von Thomas Kohlhase), Stuttgart (Carus) 1983.

Dieses Thema wird gleich zu Beginn im Unisono der Gesangstimmen vorgestellt und frei weitergeführt. Im weiteren Verlauf wird es – neben freien Motivbildungen – immer wieder eingeworfen, öfters auch, wie in der Orgelstimme in T. 6 des Gloria, nur in einer Stimme, indem es anderem motivischen Material gegenübergestellt wird.

The image shows a musical score for a Gloria section of a Mass. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and an organ accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time, starting with the text 'ho-mi-ni-bus' and 'Et in-ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-di-ci-mus te, a-do-ra-mus'. The organ accompaniment is in the same key and time, with a section for 'Mehrere schwächere H1 Reg. (oder Nebenmannnat.)' and another for 'Duxz Principale und Okt.'. The second system continues the vocal line and organ accompaniment, with the organ part marked 'Ped.'.

Notenbeispiel 182: Stehle: Preis-Messe „Salve Regina“, Gloria, T. 1–11.

Zwischendurch, besonders im Credo, wird auch mit anderen Abschnitten aus dem „Salve Regina“ gearbeitet, wobei es manchmal eher Anklänge zu sein scheinen, manchmal auch signifikantere Einwüfe, oft lässt sich naturgemäß nicht eindeutig klären, ob es ein zufälliger Anklang oder ein bewusster ist.

Die Stimmen werden in gut sanglichen Schritten geführt, wobei eine eigenständige Linie gegenüber Parallelführung etwa in Terzen etc. (mit Ausnahme des Unisono), auch betont durch einen Wechsel der Anzahl der Stimmen, überwiegt. Mit dieser Eigenständigkeit der Stimmen wird auch bei der Aufführungsvariante nur mit den beiden Oberstimmen Monotonie verhindert.

In ähnlicher Weise ist auch die Orgelstimme gestaltet, welche die wichtigen Stimmen mitspielt, dabei aber den Gesangspart erweitert. Imitationen finden eher in Form eines Dialogs zwischen unterschiedlichen Stimmen statt als in strenger z. B. fugierter Form.

Warum gerade diese Messe so große Verbreitung und Beliebtheit gefunden hat, lässt sich nicht wirklich feststellen. Sicherlich hatte sie als „Preis-Messe“ eine bessere Ausgangssituation als andere Messen. Aber auch die recht melodiose und doch in ihren Anforderungen nicht zu schwierige Anlage und der übersichtliche Aufbau mit freier Reprisesform sowie die Vermeidung von Monotonie durch abwechslungsreiche Gestaltung in den Gesangstimmen trotz relativ einfacher harmonischer Anlage mögen dazu beigetragen haben. Ein wesentliches Moment ist hier sicherlich die Orgelstimme, die durch reiche Farbigkeit – Stehle gibt teilweise recht genaue Registrierangaben – die Messe belebt. Die Klangfarben wechseln alle paar Takte, wie die folgende Tabelle es veranschaulichen soll (die Zeichen für die Dynamik des Chores sind in eckige Klammer gesetzt, wenn die Orgel nicht begleitet):

Takt	Text	Dynamik Chor	Registrieranweisung
	Kyrie		
T. 1	Kyrie	p < f > pp	(Sanfte, aber dunkle und dichte Tonfarbe.) Holz-R. vorherrschend.
T. 9	Christe	p	pp. Klar: sanft streichend. Zinn-R. Salic. 8'
T. 13		mf – f	Dazu etliche stärkere und Bourdon 16.
T. 20	Kyrie	< f	Wie anfänglich
T. 26		> p > pp	die stärkeren der Reihe nach abstossend, mit den schwächsten aufhörend
	Gloria		
T. 1	Et in terra	p	Mehrere schwächere 8' Reg. (oder Nebenmanual.)
T. 6	Laudamus te	f < pp	Dazu Prinzipale und Okt.
T. 12	glorificamus te	f < ff	Dazu Trompete 8'
T. 14	Gratias agimus	p < > mf	Sanfte 8' Flötenstimmen (Man. II.)
T. 23	rex coelestis	f ff	f (Man. I.)
T. 28	Domine fili unigenit	p < f [> pp]	p sanft streichend
T. 41	Qui tollis	p	p (Man. II.) Noch sanfter, mit anderem Klangcharakter
T. 16	Miserere nobis	ff	f (Man. I.) Dazu eine dichte,

			füllende Stimme.
T. 49	Qui tollis	p < f > p	Ohne diese.
T. 57	Qui sedes	< f	Dazu Clarinett oder Oboe 8 ³
T. 60	Miserere nobis	fz	(Man. I.) > p
T. 65	Quoniam tu solus		Wie anfangs.
T. 69	tu solus Dominus	f [Mit Feuer.]	Dazu Prinz. 8 ³ . Okt. 4 ¹ .
T. 71	tu solus altissimus	< ff	ferner Trompete 8 ³
T. 73	Jesu Christe	[pp] f	Starke Stimmen [mit Pedal]
T. 81	Patris, Amen.	ff	Glänzender Vollklang.

Durch die Gliederung mit zahlreichen Pausen wird ein Umregistrieren erleichtert oder überhaupt erst möglich (sofern nicht ein Registrant zur Verfügung steht).

Stehle war ein großer Verehrer Liszts, wie es viele seiner Schriften belegen. Ob er die „Missa choralis“ von Liszt bei der Komposition seiner Messe bereits gekannt haben kann, ist nicht bekannt, die Messen beider Komponisten erschienen jedenfalls 1869.

Die „Missa Salve Regina“ von Franz Krenn trägt die Bezeichnung „Lateinische Messe für die Dorfkirche“. Anstatt der obligaten Orgel könne auch das Harmonium verwendet werden. Es handelt sich dennoch um keine ganz einfache oder simple Messe, wie auch die Orgel- bzw. Harmoniumstimme zumindest ein Pedal voraussetzt (das sich allerdings oft auf Orgelpunkte beschränkt). Der Tenor des vierstimmigen Vokalsatzes ist nicht obligat. Krenn, der über weite Strecken mit einer imitatorischen Kontrapunktik arbeitet, vermeidet daher thematische Einsätze des Tenors, vielmehr wird dieser gegebenenfalls mit der Bassstimme vereint oder eher als Füllstimme entwickelt. Die Orgel hat in dieser Messe eine noch etwas eigenständigere Aufgabe als in jener von Stehle. So stellt sie gleich am Beginn das Thema solistisch vor, wobei sich daran gleich eine freie Umkehrung desselben als Weiterführung anschließt. Sicherlich dient dieses Vorspiel auch dazu, dem Bass, der mit dem Thema in derselben Lage beginnt, den Einsatz zu erleichtern:

KYRIE FRANZ KRENN op.31

Feierlich

Sopran
Alt

Tenor
Baß

Orgel

Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son, Ky - ri - e e - lei - son.

Rowantar Ped.

Notenbeispiel 183: Krenn: Missa Salve Regina, Kyrie.

Das Gloria greift am Beginn das Thema des kurzen „Christe“ aus dem 1. Satz auf, eine absteigende Skala mit signifikantem ♭♭♭♭-Rhythmus. Dieses Motiv wird auch im weiteren Verlauf der ganzen Messe neben dem „Salve-Regina“-Thema das zentrale Element bleiben wird.

Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e - lei - son.

rit. poco

Notenbeispiel 184: Krenn: Missa Salve Regina, Kyrie („Christe“-Motiv).

Erst in T. 20 („Domine Deus“) erklingt das Thema wieder als Solo im Bass. Wie die Art der kontrapunktischen Gestaltung dieser Messe stark an die „klassische“ Tradition erinnert, so auch die umspielenden Figuren in der Orgelbegleitung, die man in ähnlicher Weise etwa in Violinstimmen zahlreicher Messen finden kann, aber ebenso in „originalen“ Orgelstimmen:

mag - nam glo - ri - am tu - am.
 Do - mi - ne De - us, Rex coe -
 De - us Pa - ter om - ni - po - tens. u - ni -
 le - stis, Do - mi - ne Fi - li -
 Je - su Chri - ste, A - gnus De - i Fi - li - us Pa -

Notenbeispiel 135: Krenn: *Missa Salve Regina, Gloria*.

Das Credo stellt gleich an den Beginn das umgekehrte „Salve-Regina“-Thema und dann das frei umgekehrte „Christe“-Thema. Genauso wie Stehle komponiert auch Krenn die einzelnen Abschnitte nach ihrem traditionellen Charakter, besonders auffällig auch im Credo bei den Stellen „Et incarnatus est“ und „crucifixus“.

Bereits im Sanctus, noch mehr dann aber im Benedictus wird die Orgel wichtig. Im Benedictus – dem traditionellen Platz für Orgelsoli – kann sich die Orgel nun entfalten: bei einem kurzen Solo von Sopran, dann Alt und schließlich Bass kann sie in Vor- und Zwischenspielen, wie auch in den Begleitfiguren zur Geltung kommen. Auffällig sind hier besonders die Dreiklangszerlegungen, die auch in anderen Sätzen schon kurz eingeworfen worden waren.

Notenbeispiel 186: Krenn: Missa Salve Regina, Benedictus.

Das Agnus Dei stellt, wie auch das Sanctus, der Umkehrung des „Salve-Regina“-Themas das „Christe“-Motiv gegenüber, das schließlich in einer ständigen Wiederholung den Ausklang des Satzes und der Messe bildet:

Notenbeispiel 187: Krenn: Missa Salve Regina, Agnus Dei, Schluss.

In der Missa „Salve Regina“ von Ferdinand Schaller (es gibt von dieser Messe auch eine Fassung mit Streichern und Hörnern bzw. Trompeten) hat die Orgel nur unterstützende Funktion mit kurzen ein- und überleitenden Floskeln. Dementsprechend ist die Orgelstimme meist als drei- bzw. vierstimmiger relativ einfacher Satz gestaltet. Schaller verwendet für jeden Satz der Messe als Thema ein anders Motiv aus dem „Salve Regina“, das er dann durchführt. Das Gloria hat das „ad te clamamus“ als Thema, nur durch die einleitenden Orgeltöne wird an das „Salve Regina“ erinnert:

Allegro moderato

p Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis *mf*

Orgel

p *mf*

Notenbeispiel 188: Schaller, *Missa Salve Regina, Gloria, Beginn*.

Auch in der „Missa choralis“ von Josef Gregor Zangl, die weder im Titel noch in einem Vorwort erwähnt, dass es sich um eine Bearbeitung des „Salve Regina“ handelt, ist die Orgelstimme ein relativ einfacher vierstimmiger Satz. Der Text der Messe ist stark gekürzt. Im Unterschied zu den oben beschriebenen Messen ist der Gesang hier einstimmig, wobei sich Tutti und Soli als unterschiedliche Klanggruppen abwechseln. Während die anderen Komponisten entweder nur den Beginn des „Salve Regina“ verwendeten, oder einzelne weitere Motive thematisch oder eher als Einwurf einarbeiteten, wird hier die Melodie durchgehend mit dem Text der einzelnen Messsätze versehen, wobei die beiden ersten Sätze mit dem Beginn des „Salve Regina“ anfangen, die folgenden Sätze mit späteren Abschnitten, der letzte Satz, das „Agnus Dei“, der am Beginn noch einmal das „Thema“ des „Salve Regina“ erklingen lässt, mit dem Ende desselben schließt.

Sal-ve Re - gi - na ma-ter mi-se - ri - cor-di - ae

Tutti

f Lau-da-mus te. be-ne - di - ci-mus te.

vi - ta dul - ce - do et spes nos - tra sal - ve.

a - do-ra-mus te. glo - ri - fi - ca - mus te.

Notenbeispiel 189: Zangl, *Missa choralis, Gloria*.

Josef Gruber verwendet in seiner „Dankmesse über das chorale ‚Salve Regina‘“ (1921), die er als Huldigung an Maria Einsiedeln versteht, wie er im Vorwort schreibt, nur den Beginn des „Salve Reginas“ als Thema. Das Thema ist nicht ständig präsent, wird aber an zentralen Stellen eingesetzt, zwischendurch eingeworfen oder klingt durch verwandte Motive (etwa den aufsteigenden Dreiklang) an. Die Harmonik ist mit Chromatik angereichert, ohne dabei „spätromantische“ Dichte zu erreichen. Es handelt sich hier um die Orgelfassung einer Messe mit Orchester, was sich auch deutlich in einigen typischen „Streicherfiguren“ (etwa im „Christe“, Notenbeispiel 191) zeigt. In den Sätzen mit wenig Text kann die Orgel mit oft thematischen Vor- und Zwischenspielen hervortreten, ansonsten hat sie meist eher stützende Funktion, ohne wörtlich die Gesangsstimmen mitzuspielen. Der Chor singt immer wieder kurze Abschnitte unbegleitet.

Den etwas dezenteren Umgang mit dem Thema erkennt man bereits am Beginn, wo das Thema nicht „original“ sondern zuerst in Moll vorgestellt wird. Erst beim Einsatz des zweiten Stimmenpaares in den Gesangsstimmen – es findet jeweils eine paarweise Imitation in der Oktave statt – erklingt das Thema in „Dur“.

The image shows a page of a musical score. At the top, it is labeled 'Andante religioso.' and includes vocal staves for Soprano and Alto, Tenor and Bass. The organ part is detailed with various instrument staves: Cornet I, Violinen, Oboe, Flöte, Cello, Fagot, Viol. Cor., and Corni. The vocal lines begin with the text 'Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son'. The organ part features a variety of musical textures and dynamics, including 'p', 'mf', and 'cresc.'. Performance instructions like 'Ped.' and 'Man. mf' are present throughout the score.

Notenbeispiel 190: Gruber: Dankmesse über das chorale „Salve Regina“, Kyrie, Beginn.

Das recht kurze „Christe“ (10 Takte gegenüber 23 Takten des eröffnenden Kyrie) arbeitet mit der Umkehrung des Themas:

Notenbeispiel 191: Gruber: Dankmesse über das chorale „Salve Regina“, Kyrie, „Christe“.

Im Gloria erhält das Thema – das vorher immer wieder anklingt – als Thema der „Cum Sancto Spiritu“-Fuge Bedeutung, im Credo steht es gleich zu Beginn im Unisono in den Gesangstimmen, wird im weiteren Verlauf verarbeitet, wobei es an zentralen Stellen, etwa dem Beginn des „Et incarnatus est“ (T. 56ff.) oder „Et unam sanctam catholicam“ (T. 137ff., hier im unisono) „original“ erscheint. Im Sanctus tritt das Thema nicht hervor, allerdings spielt hier der absteigende Dreiklang, der wohl aus der Umkehrung abgeleitet ist, eine wichtige Rolle. Gleich am Beginn des Benedictus wird das Thema wieder – diesmal in einer Mittelstimme der Orgel (bzw. des Orchester) – eingeführt, kann sich aber erst in der „Hosanna-Fuge“ (T. 27ff.) wieder voll entfalten.

Bekanntheit mit unterschiedlichen Persönlichkeiten ein breit gefächertes religiöses Wissen. Liszt empfing nicht nur die Niederen Weihen, er war bereits ab 1856 auch „Ehrenfranziskaner ohne Gelübde“⁶³⁰, wurde so auch von den Ideen der franziskanischen Einfachheit geprägt – und damit der Simplizität in deren Kirchenmusik.⁶³¹

Liszt stand in Kontakt mit den Vertretern des deutschen Cäcilienvereins. Er stand in brieflicher Verbindung mit Witt, über dessen Kompositionen er sich angeblich lobend äußerte, dessen D-Dur-Messe er in Budapest dirigiert haben soll.⁶³² Er widmete Witt ein „Tantum ergo“, das, wie auch ein „O salutaris hostia“ in den „Fliegenden Blättern“ veröffentlicht wurde und nahm 1871 an der Generalversammlung des Cäcilienvereins in Eichstätt teil. Dennoch war er nie gefangen vom strengen „Kanon“ des Vereins. Er selbst strebte eine Erneuerung der Kirchenmusik an. Ihm war der problematische Zustand in vielen Kirchen bewusst.

Seine vier Messen sowie das Requiem sind sehr unterschiedlich gestaltet:

Die „Missa solennis“ ist eine groß angelegte Orchestermesse, die alle Stilmittel der Zeit nützt. Kleiner konzipiert ist die „Ungarische Krönungsmesse“, die den Einsatz der begleitenden Instrumente flexibel gestaltet und im Credo gregorianische Elemente aufgreift. Die beiden „Orgelmessen“, eine Männerchormesse und die „Missa choralis“, sind verhältnismäßig schlicht gehalten.

Liszt griff auch in unterschiedlichen Gattungen, etwa in seinen Orgelwerken, auf alte Formen zurück und zitierte bekannte religiöse Melodien, kombinierte dabei durchaus auch Themen aus unterschiedlichen Epochen – etwa in „Evocation à la Chapelle Sixtine“ das „Miserere“ von Allegri mit dem „Ave verum“ von Mozart.

Bei Messkompositionen großer „romantischer“ Komponisten ist es nicht selbstverständlich, dass sie – wie die von Liszt – zumindest relativ „praxistauglich“ sind, sowohl von den technischen Ansprüchen als auch vom Umfang der Werke.

⁶³⁰ Vgl. Friedrich W. Riedel, Franz Liszts Verhältnis zur Kirche und zur Kirchenmusik seiner Zeit, in: Singende Kirche, Wien 1987, S. 13f.

⁶³¹ Vgl. ebenda, S. 16.

⁶³² Vgl. Michael Saffle, Liszt and cecilianism: The evidence of documents and scores, in: Hubert Unverricht (Hg.), Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 209.

Liszt scheint sowohl die korrekte und verständliche Textwiedergabe wie der Verzicht auf „Virtuosentum“ ein Anliegen gewesen zu sein. Er hob immer wieder den Wert der Musik von Palestrina – allerdings auch anderer alter Komponisten wie etwa Lassus – hervor. Viele den beiden Messen zugrunde liegende Ideen scheinen ganz den Idealen des Cäcilienvereins zu entsprechen: Immer wird bei Liszt jedoch Gregorianik oder alte Polyphonie mit neuen, zeitgenössischen Stilelementen kombiniert. Die „Missa choralis“ könnte durchaus durch den Cäcilienverein beeinflusst sein, die „Männerchormesse“ entstand jedoch bereits wesentlich früher (wobei ja auch die Ideen des Cäcilianismus älter sind), wenn sie auch später von Liszt überarbeitet wurde.

Mit der „Missa choralis“ nähert sich Liszt dem „Palestrinaideal“ an. Er schrieb sie 1865, 1869 erschien sie im Druck. Liszt komponierte sie auf dem Monte Mario in Rom, in einer Zeit, als er sich einerseits intensiv mit dem Gregorianischen Choral befasste, andererseits auf den Empfang der Niederen Weihen vorbereitete, aber auch persönliche Schicksalsschläge wie den Tod seines Sohnes Daniel (1859) und seiner Tochter Blandine (1862) zu verkraften hatte.

Am 20. Februar schreibt er an den Baron Anton Augustz:

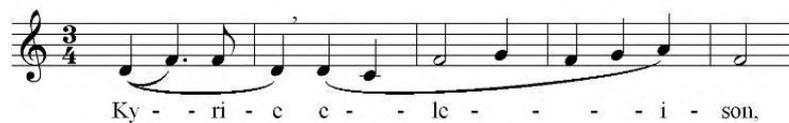
Depuis quelques semaines je travaille à une Messe (à Capella) que j’offrirai en hommage au Saint Père.⁶³³

Allerdings findet sich im Erstdruck keinen Hinweis mehr auf diese Widmung. Bereits im Manuskript befindet sich hingegen ein Hinweis auf die Verwendung der Orgel.⁶³⁴ Ob Liszt tatsächlich ursprünglich eine unbegleitete Messe komponieren wollte, oder unter „a capella – sans accompagnement“ nur den alten Stil (mit Orgelbegleitung) meinte, kann nicht gesagt werden.

⁶³³ Zit. nach Thomas Kohlhase, Vorwort zu Franz Liszt, *Missa choralis* (Ausgewählte Werke vokaler Kirchenmusik, Heft 4), Stuttgart (Carus) 1983, S. II. Bereits am 26. Jänner 1865 schreibt Liszt in einem Brief „A. Une Messe (a capella – sans accompagnement) que je me propose de dédier au St Père. Elle sera terminée dans une quinzaine de jours“ (Zit. nach Anselm Hartmann, *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt* (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Bd. 168), Regensburg 1991, S. 130).

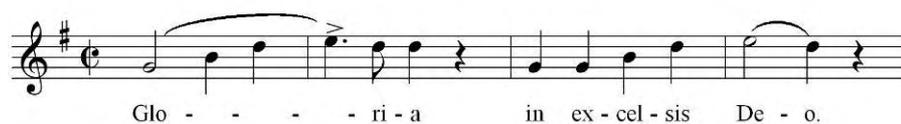
⁶³⁴ Hartmann, *Kunst und Kirche*, S. 130.

Liszt verwendet nicht nur ein Thema für die ganze Messe, sondern setzt sich mit mehreren gregorianischen Melodien bzw. mit einer daran angelehnten Motivid auseinander.⁶³⁵ Die Forschung über Liszts „Missa choralis“ hat die Themen noch nicht eindeutig entschlüsseln können – gerade bei gregorianischen Melodien ergibt sich hier das Problem, dass insbesondere der Beginn oft durch eine formelhafte, mehrfach verwendete Wendung gekennzeichnet ist, eine eindeutige Zuordnung also nicht immer möglich ist. So entspricht das Thema des ersten Kyrie einer typischen Melodie von Antiphonen im 1. Ton. Es könnte sich dabei etwa um die Antiphon vom Palmsonntag „Pueri Hebrorum“ oder von der Laudes des Karfreitag „Ait Latro“ handeln.⁶³⁶



Notenbeispiel 193: Liszt: *Missa choralis*, *Kyrie*, *Choralthema*.

Für das Thema des Gloria findet man in der Literatur mehrere Theorien, so etwa, dass es aus der antiphonischen Offiziumpsalmodie im 5. Ton entwickelt sei oder auf das damals sehr bekannte Kirchenlied „Erde singe, dass es klinge“ zurückgreife.⁶³⁷ Es liegt jedoch nahe, dass es sich hier um die bekannte Melodie des „Salve Regina“ als handelt⁶³⁸:



Notenbeispiel 194: Liszt: *Missa choralis*, *Gloria*, *Thema (Sopran)*.

⁶³⁵ Vgl. Heinrich Sambeth, *Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung*, Münster in Westfalen 1923.

⁶³⁶ Hartmann, *Kunst und Kirche*, S. 131.

⁶³⁷ Ebenda, S. 134

⁶³⁸ Auch hier könnte man wieder andere Melodien – etwa den 5. Psalmton (Liszt hat beispielsweise das Magnificat im V. Ton in anderen Werken bearbeitete) als thematische Grundlage vermuten. Allerdings wäre hier insbesondere durch den Recitationston eine andere Textunterlegung naheliegend.

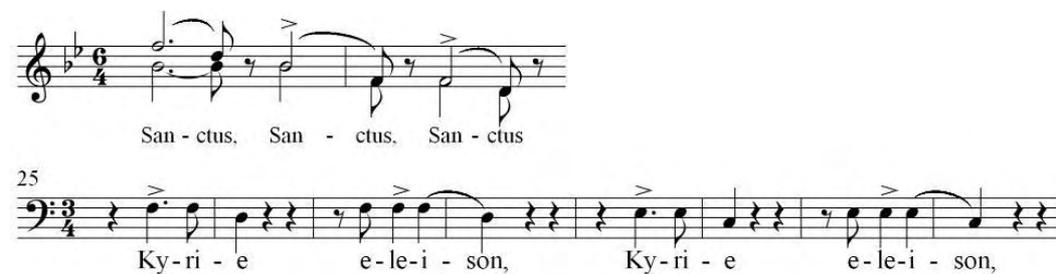
Im Gloria findet man ein zweites wichtiges Thema, das beim „Gratias agimus tibi“ vorgestellt wird (T. 36), jedoch schon in T. 5 im Alt eingeführt wurde. Ob es einer Chormelodie entnommen ist, lässt sich nicht genau sagen, es entspricht u. a. der Stelle gleichen Textes der 2. Chormesse.⁶³⁹

Im Credo verwendet Liszt eine im 19. Jahrhundert sehr verbreitete Intonation als Thema:

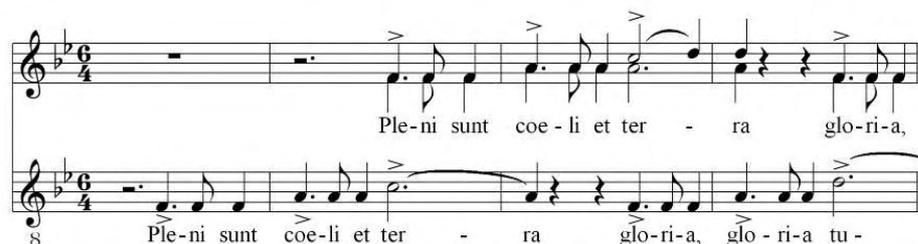


Notenbeispiel 195: Liszt: Missa choralis, Credo, Thema.

Ob dem Sanctus ein eigenes Thema zugrunde liegt, ist nicht bekannt. Es könnte auch die Thematik des Kyrie (Umkehrung des Terzmotivs ab T. 25) wiederaufnehmen. Das „Pleni sunt“ könnte auf das „Salve Regina“ des Gloria zurückgreifen:



Notenbeispiel 196: Liszt: Missa choralis, Sanctus (Beginn) und Kyrie (Bass).



Notenbeispiel 197: Liszt: Missa choralis, Sanctus, „Pleni sunt coeli et terra“ (Sopran, Tenor).

⁶³⁹ Vgl. Hans-Joachim Bauer, Franz Liszts Reformen zur Kirchenmusik, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 73. Jg. (1989), S. 63–70.

Auch in Benedictus und Agnus Dei kann es sich sowohl um eine Wiederaufnahme bereits verwendeten thematischen Materials wie auch um – noch nicht identifizierte – gregorianische Melodik handeln. Ganz traditionell greift Liszt am Beginn des „Dona nobis“ auf das Thema des Kyrie zurück.

Eine allgemeine Analyse der Messe findet man bereits an anderen Stellen. Hier sollen daher nur einige neue Aspekte und insbesondere die Rolle der Orgelbegleitung dargestellt werden.

Die Aufgabe der Orgel in dieser Messe ist es, den Chor – ohne ständig mitzuspielen – zu stützen aber auch mit Akzenten und bisweilen eigenständiger Führung den Vokalsatz zu ergänzen.

Das Kyrie beginnt im imitierenden Kontrapunkt, der Satz ist rein diatonisch. Die Stimmeinsätze sind so angelegt, dass die einzelnen Töne jeweils von einer anderen Stimme bereits vorgegeben werden. Die Orgel schweigt hier und der Vokalsatz im (unbegleiteten) „A-cappella-Stil“ kann sich entfalten.

The image shows a musical score for the beginning of the Kyrie in Liszt's Missa choralis. The score is in 3/4 time and marked 'Andante'. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenore, and Basso, and an Organ part. The lyrics are 'Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -'. The organ part is silent in this section.

Notenbeispiel 198: Liszt: Missa choralis, Kyrie, Beginn.

Erst in Takt 25 – gleichzeitig mit der ersten Alteration – setzt die Orgel ein. Nach der fließenden Bewegung des Vokalsatzes am Beginn erscheint das Kyrie nun 8 Takte lang als kurzer Ruf, von Pausen durchbrochen. Während die Vokalstimmen den zweiten Schlag des Taktes betonen, hält die Orgel den Satz, indem sie den ersten Schlag des Taktes anzeigt, harmonisch wie rhythmisch zusammen, ohne dabei solistisch hervortreten (mezzo forte gegenüber forte in den Singstimmen).

„Tempo primo, un poco animato“ zur Durchsetzung, indem sie den Vokalstimmen etwas mehr Kraft verleiht.

Nach einer längeren Pause beginnt in Takt 139 der letzte Abschnitt des Kyrie mit einem unbegleiteten Vokalsatz „dolcissimo“ und ohne Orgel, wieder kommt das pausendurchsetzte Flehen um Erbarmen, allerdings nun nach einem leisen Beginn anschwellend in einer Schlussteigerung bis zum Fortissimo. Die Orgel lässt den leisen Beginn unbegleitet und setzt erst beim Crescendo der letzten 8 Takte ein.

Hier unterscheidet sich (der Pianist) Liszt noch deutlicher von jenen, deren Vorstellung von Kirchenmusik (und Orgelmusik) primär durch lange gebundene Noten gekennzeichnet ist. 1916 schreibt Peter Griesbacher⁶⁴¹ über diese Stelle:

Und doch hat der grosse Meister eine alteingebürgerte Manier aus grauer Vorzeit herübergerettet in die Neuzeit, die meinetwegen überall am Platze ist – nur nicht in der Kirche. Wer die Orchestertechnik in so vollendeter Weise beherrscht wie er, dem fällt es schwer, die dem Vokalstil zukömmliche Entsagung zu üben und erprobte Effekte auf die Dauer auszuschliessen.

So kommt Liszt im Kyrie der „Missa choralis“, nachdem er sich im Streben nach Kirchlichkeit 10 Seiten lang eine nahezu diatonisierende Reserve auferlegt, zuletzt auf den Gedanken des Ochetus⁶⁴², der dem verklärten Dur des Schlusssatzes noch den flehenden Charakter retten soll. Er „instrumentiert“ klaviermässig nach altmodischer Manier den Vokalsatz [...] Die Orgel schweigt indessen, so dass das charakteristische des Suspiriums um so mehr zur Geltung kommt. Und so erstreckt sich der Ochetus in scharfer Steigerung von der Tiefe zur Höhe und vom p zum ff als förmliche Schluchzerkette über 10 Takte lang fort. Ob da noch der eigentliche Zweck des Ochetus, der doch ein ergriffenes Aufschluchzen bedeuten soll, nicht verfehlt ist? Wenn da am Schlusse des Kyrie noch geweint wird, wozu dann das hoffnungsvolle Aufleuchten des

⁶⁴¹ 1864–1933.

⁶⁴² Hoquetus.

D-dur? Birgt das Fortissimo neben dem Ochetus nicht einen inneren Widerspruch? [...]

Für jeden Fall halte ich den Ochetus – in dieser aufdringlichen Weise angewandt – und mag es hundertmal ein Liszt sein, der ihn sanktionierte, für eine liturgische Entgleisung, die sich im Vortrag durch synkopische Dehnung statt der Staccati – nach Massgabe der in den letzten 4 Takten von dem Künstler selbst gewählten Form wohl mildern, niemals aber gänzlich verdecken lässt.⁶⁴³

Zumindest ist es für Liszt anscheinend eine durchaus moderne „orgelgemäße“ Sprache, wenn sie auch anderen und späteren Komponisten als altmodisch erschien. Liszt verwendet auch in seinen Orgelwerken eine ähnliche Gestaltung, beispielsweise in dem das „Miserere“ von Allegri behandelnden ersten Abschnitt seiner „Evocation à la Chapelle Sixtine“:



Notenbeispiel 201: Liszt: „Evocation à la Chapelle Sixtine“, T. 76–79.

Die Orgelstimme des Kyrie könnte – bei einem entsprechenden Chor – durchaus weggelassen werden (ist ja auch „ad libitum“ hinzugefügt).

Die Orgel wird in dieser Messe ganz gezielt zur Stütze an bestimmten Stellen aber auch zu einer deutlicheren Unterscheidung zwischen „A-cappella-Stil“ und homophoner Satzweise eingesetzt. Dass sich bei so langen völlig ungestützten Abschnitten dennoch gewisse Gefahren insbesondere für weniger geschulte Chöre ergeben, liegt auf der Hand.

⁶⁴³ Peter Griesbacher, *Reaktion und Reform. Historische Entwicklung und systematische Bewertung ihrer musikalischen Formen nach praktischen Gesichtspunkten dargestellt* von P. Griesbacher. Op. 165 (Peter Griesbacher, *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre, I. Historischer Teil*), Regensburg 1916, S. 214f.

Nach dem gleichen Prinzip wie im Kyrie ist die Orgelstimme auch im Gloria angelegt. Nur an zwei Stellen – in Takt 55–62 und Takt 121–129 erhält sie, indem sie in die Themenimitationen eingebunden wird, etwas Eigenständigkeit. Mit den Takten 118–129 hatte Liszt einige Mühe – vor der endgültigen Fassung entstanden drei Versuche bis schließlich das Imitatorische, das sich in einer scheinbaren Engführung des Anfangsthemas (allerdings handelt es sich in Wahrheit nur um dessen Beginn) zu einem vollstimmigen akkordischen Satz, durchwegs leise entwickelt:

114 Tempo I: Animato (*alla breve*)

116 119 *cresc.*

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so -

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so -

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so -

Quo - ni - am tu so - lus san - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu so -

114 Tempo I: Animato (*alla breve*)

116 119

123 125 130 *espressivo*

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

123 125 130

lus Al - tis - si - mus, Je - su Chri - ste, Je - su Chri - ste.

Notenbeispiel 202: Liszt: *Missa choralis*, Gloria, T. 114–133.

Bemerkenswert ist die Phrasierung der Orgel im Vergleich zur Gesangsstimme ab T. 134. Das Thema wird hier zweimal gebracht, im Gesang durch eine Viertelpause unterbrochen. Die Orgel hingegen bindet den letzten Ton des Themas (der freilich nur eine durch die Anpassung an den Text entstandene Repetition des letzten Tones ist) ohne Pause, dafür vergrößert als halbe Note an die nächste Phrase des neuen Themas an. Während der Chor dann drei Töne auf die Silbe „Pa“ zusammenhängt,

setzt die Orgel nach dem ersten Ton mit einer neuen Phrase ein, womit ein Phrasendenken über die Pause hinweg durch die Orgelstimme angedeutet wird.

The image shows a musical score for Liszt's *Missa choralis, Gloria*, measures 134-141. It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ part. The vocal parts are marked *f* and *stretto*. The organ part is marked *f* and *stretto*. The lyrics are: "Cum San-cto Spi-ri-tu, in glo-ri-a De-i Pa-". The score includes measure numbers 134, 136, and 139.

Notenbeispiel 203: Liszt: *Missa choralis, Gloria*, T. 134–141.

Neben der Themenwahl und teilweise der modalen Anlage sind es insbesondere die Unisono-Abschnitte wie dieser, die sicherlich an den einstimmigen Choralgesang angelehnt sind. Dabei kann – wie in diesem Fall – die Orgel mitspielen, oder aber der Chor unbegleitet singen. Deutlich kann man an dieser Stelle auch erkennen, wie Liszt mit den Themen zwecks Textanpassung frei umgeht, indem er einerseits Töne wiederholt, andererseits an Beginn und Schluss Erweiterungen hinzufügt – ein nicht unübliches Vorgehen in Choralmissen.

Erwähnenswert ist auch der Schluss: „Amen“ wird viermal wiederholt, wobei die Gesangsstimmen zur Achtstimmigkeit aufgesplittert werden und von vollen Orgelklängen unterstützt werden. Das letzte Amen jedoch erklingt unbegleitet auf einem Unisono-G.

Noch mehr Bedeutung erlangt der Unisono-Gesang im Credo. Dieses ist durch das ständig präsente, immer wieder variierte Thema der Credo-Intonation geprägt. Auch hier tritt es in immer neuen, am Text orientierten Varianten auf. Dreimal wird dieses Thema, jeweils um einen Ganzton höher (mit entsprechend der Diatonik geänderten Intervallen) wiederholt, zweimal unisono ohne Orgelbegleitung von einem längeren homophon-akkordischen Abschnitt getrennt, dann nach einem Unisono auf *cis* („Filius Dei“, T. 29) ein drittes mal, nun allerdings befreit sich eine zweite Stimme, die am Beginn quasi imitatorisch um eine Viertelnote später einsetzt, dann jedoch in

Terzen geführt ist (paarweise Sopran und Tenor sowie Alt und Bass in Oktaven), nun von der Orgel begleitet.

Maestoso, quasi Allegro

Cre-do in u-num De-um, Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fa-cto-rem

Maestoso, quasi Allegro

Man.

Notenbeispiel 204: Liszt: Missa choralis, Credo, Beginn.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein kurzer Blick auf das Credo von Liszts „Missa pro organo. Lectarum celebrationi missarum adjumento serviens“ – also einer Messe zur Begleitung der „stillen Messe“ für Orgel allein von 1879. Diese auch auf dem Harmonium ausführbare Komposition fällt durch extrem viele einstimmige oder zweistimmige, in Oktaven geführte Abschnitte (ohne weitere Harmonieelemente) auf. So auch der Beginn des Credo, der die gleiche Intonation wie die Choralmesse verwendet. Auch hier prägt dieses ständig präsente Thema in immer neuen, und hier freier gestalteten Varianten (nun natürlich ohne Text) den ganzen Satz.

Andante maestoso

[Hrn.] f Grund und Zungenstimmen 188' A
[Cl.] f Foundations and reeds 188' A

Notenbeispiel 205: Liszt: Missa pro organo, Credo, Beginn.

Diese Einstimmigkeit, bzw. die Unisono-Führung der Stimmen scheint Liszt einzusetzen, um damit einen direkten Anklang an den gregorianischen Choral zu erzeugen, aber auch zur Hervorhebung der alten Tonalität als Charakteristikum der Gregorianik, etwa wenn er bei den Worten „judicare“ (T. 159ff.) plötzlich – inmitten von Terzverwandtschaft und Chromatik und enharmonischen Umdeutungen – eine lydische Skala im Fortissimo im Unisono erklingen lässt:

153 *non slentare* *ff* i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -
 156 *ff* i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -
 159 *ff* i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -
 i - te - rum ven - tu - rus est cum glo - ri - a, ju - di - ca -

153 *non slentare* 156 159 *ff*

162 165 *sf* *p* 168
 - - - re vi - vos et mor - tu - os:
 - - - re vi - vos et mor - tu - os:
 - - - re vi - vos et mor - tu - os:
 - - - re vi - vos et mor - tu - os:

162 165 168 *p*

Notenbeispiel 206: Liszt: *Missa choralis*, *Credo*, T. 153–170.

Mehrmals tritt das Credo-Thema auch an signifikanten Stellen im Unisono auf, was eine ähnliche verstärkende Wirkung hat, wie das immer wieder eingeworfene „Credo“ in „Credo-Messen“. Es ist nicht ungewöhnlich, dass in der Orgelbegleitung bei Tonrepetitionen in der Gesangstimme der Ton ausgehalten wird. Einen interessanten Aspekt bekommt diese Art der Begleitung jedoch beim Beginn des „Et resurrexit“ (T. 136ff.), wo das Credo-Thema in allen Stimmen im Unisono erklingt. Der Chor erhält exakte Anweisungen zur richtigen Artikulation und Betonung der

Gesangstimme. Die Orgel spielt jedoch unbeirrt die Artikulation des „Credo in unum Deum“:

129 *p* *riten.* 133 *pp* **Tempo I** 136 *f* 139

- sus, et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

et se - pul - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e,

129 *riten.* 133 136 *f* 139

se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

se - cun - dum Scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum: se - det ad dex - te - ram Pa - tris. Et

141 144 147 150

Notenbeispiel 207: Liszt: Missa choralis, Credo, T. 129–152.

Dass Pausen auch in einem rhythmisch akzentuierten Abschnitt kein Widerspruch zu einem durchgehenden Gedanken sind, zeigen einige Stellen im Credo, wo der Text in Sopran und Tenor gleichsam rezitiert wird, wobei das rhythmische Element eine bedeutende Rolle spielt, während die anderen Stimmen in Terzen Ausschnitte aus dem Thema singen. Im Unterschied zu den von Pausen durchbrochenen Singstimmen, hält die Orgel das *e* als langen Orgelpunkt durchgehend aus:

54 *ff* Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-tri: per quem o-mni-a
 57 *ff* Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-tri: per quem o-mni-a
 60 *ff* Ge-ni-tum, non fa-ctum, con-sub-stan-ti-a-lem Pa-tri: per quem o-mni-a

Notenbeispiel 208: Liszt: Missa choralis, Credo, T. 54–61.

Nur im Sanctus befreit sich die Orgel von den Vokalstimmen, indem sie für 10 Takte eine eigene Begleitfigur einführt (T. 16–25):

16 *Un poco più mosso* *f* Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a,
 18 *f* Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a,
 16 *Un poco più mosso* *ff* Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a, glo-ri-a tu-
 18 *f* Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a, glo-ri-a tu-
 20 glo-ri-a tu-a, ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a,
 22 glo-ri-a tu-a, ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a,
 20 a, ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a, glo-ri-a tu-
 22 a, ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo-ri-a, glo-ri-a tu-

Notenbeispiel 209: Liszt: Missa choralis, Sanctus, T. 16–23.

Ähnliche Figuren findet man schon in den Orgelstimmen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, allerdings sind das meist leise Begleitungen für Soli (bzw. in leisen Orgelsoli). Hier jedoch ist es eine Begleitung im Fortissimo (während der Chor nur Forte vorgeschrieben hat). Es handelt sich also – und das unterscheidet sie auch von den Begleitmustern der älteren Messen – vielmehr um Klangflächen, die durch aufsteigende gebrochene Akkorde und liegende Töne sich wellenförmig auf- und wieder abwärts bewegen und damit einen größeren Klangraum ausfüllen. Diese Stelle wirkt eher pianistisch – vergleichbare Stellen findet man bei Liszt weniger in den primär für die Orgel komponierten Werken als in Bearbeitungen anderer Werke für Orgel, wie der „Aria aus dem Stabat mater“ von Rossini.

Im Benedictus werden dem Chor solistische Stimmen gegenübergestellt. Es ist, wie auch das „Hosanna“ (die Gestaltung des Hosanna nach dem Sanctus und nach dem Benedictus sind unterschiedlich, wenn auch verwandt) durchwegs leise gehalten. Die Vokalstimmen bleiben über weite Strecken unbegleitet. Auch im Agnus Dei, in dem traditionsgemäß das erste Kyrie noch einmal anklingt, erhält die Orgel nur eine vorsichtig unterstützende Rolle. Erst beim letzten Schlussakkord im Fortissimo kann sie kurz hervortreten, indem sie diesen länger als der Chor aushält.

Betrachtet man die aktuelle Literatur über dieses Werk, fällt auf, dass viele Autoren dieser eben bewusst einfach gestalteten Komposition bei einem Komponisten wie Liszt nur gedämpfte Sympathie entgegenbringen. Bereits bei den Zeitgenossen wurde es, wie es scheint, nicht immer verstanden, so kann man darüber lesen:

Den Schluß des bedeutungsvollen Abends machte die Missa choralis für Chor, Solostimmen und Orgel von Franz Liszt ein Werk, wie kein würdigeres an dieser Stelle hätte gefunden werden können. Die Messe ist eine Frucht römischen Aufenthalts Liszt's; und in der That macht sie einen durchaus „katholischen“ Eindruck. Sie ist unberührt geblieben durch die liberalmildernden, rationalistischen Strömungen unseres Zeitalters; wie auch in jedem Augenblicke die Textworte sich ändern, und demgemäß das Aeußere der klanglichen Erscheinung der Komposition beeinflussen, immer ist es doch nur ein Gedanke, der diesen

Tönen den Lebensodem einbläst: credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Diese einheitliche, bei aller Mannichfaltigkeit der einzelnen Theile, streng durchgeführte Grundauffassung sichern dem Werke einen großartigen Eindruck, den in sich aufzunehmen man durchaus nicht ein Katholik oder gar Infallibler zu sein braucht, und die in ihrer „künstlerischen“ Ausführung ebenda die wärmsten Freunde finden, wo die etwaige „philosophische“ Ausführung derselben wahrscheinlich auf sehr hartnäckige Gegner stoßen würde. Wir können es uns nicht versagen, zu konstatiren, daß dieses Werk im Lager der Neudeutschen, (zu denen wir selbst uns nicht rechnen), oder vielleicht genauer im Lager der Wagnerianer, auf bis jetzt vielleicht noch vereinzelt Widerstand gestoßen ist. Dieses grade von jener Seite in Anbetracht des Werkes in Rede schwer zu begreifende Faktum dürfte auch ein Zeichen der Zeit sein.⁶⁴⁴

Liszt schafft in der „Missa choralis“ eine Synthese der verschiedenen Stile, wobei die Orgel, obwohl sie anscheinend nur eine untergeordnete Rolle spielt, doch sehr bewusst eingesetzt ist, indem sie, durch die Verwendung unterschiedlicher Begleitungsformen dem gewünschten Charakter Gestalt gibt. Sie betont (bisweilen auch durch Nicht-Spielen) den vokal-polyphonen Charakter, durch Unisono-Begleitung in einstimmig angelegten Passagen hebt sie das typische Merkmal der Gregorianik hervor, durch vollgriffige Harmonik oder Anlehnungen an den zeitgenössischen Klaviersatz zeigt sie unterschiedliche Charakteristika der Musik des 19. Jahrhunderts. Eine wirklich eigenständige Führung der Orgel ist in der „Missa choralis“ allerdings kaum zu finden. Ebenso vermisst man eine selbständige Pedalführung – diese hat – ganz traditionell – nur eine verstärkende Aufgabe. Großer Wert ist hingegen auf eine anschauliche Darstellung des Textes und die Veranschaulichung des Inhalts in der Musik gelegt. Liszt kennt die Fähigkeiten der Orgel genau und nützt diese gleichzeitig für eine gezielte Unterstützung der Sänger wie für feine dynamische und farbliche Schattierungen.

⁶⁴⁴ Echo (Beilage „Aus dem Berliner Tonkünstler-Verein“), zitiert nach: Franz Witt, Liszt's „Missa choralis“, in: Musica Sacra, 5. Jg. (1872), S. 21.

4.5.3.3 Weitere Beispiele für Chormessen

Anhand der oben beschriebenen Beispiele sollten einige unterschiedliche Herangehensweisen an Messen, denen ein Choralthema zugrunde liegt, gezeigt werden. Ergänzend seien hier noch kurz ganz andere Zugänge, bzw. einige weitere interessante Beispiele angeführt.

Einen teilweise recht eigenwilligen Weg geht der Franziskanerkomponist Paul Hartmann von An der Lan-Hochbrunn⁶⁴⁵. Zwei Messen von ihm seien hier erwähnt: Zuerst die 1909 erschienene „Liturgische-Choral Leitmotiv-Messe“⁶⁴⁶. Wie der Titel es bereits zeigt, lehnt sich der Komponist hier an die Leitmotivtechnik Richard Wagners an. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, der nach seiner Novizenzeit im Franziskanerkloster in Salzburg u. a. in Jerusalem, Rom und schließlich in München lebte, der kompositorisch hauptsächlich durch einige Oratorien Bekanntheit erlangte, galt als Neuerer. Tatsächlich sticht diese Messe etwas aus der sich in dieser Zeit allerdings bereits vorsichtig Neuem öffnenden Kirchenmusik heraus. Peter Griesbacher schreibt über sie im Cäcilienvereinskatalog:

Als ganz entschiedener Vorkämpfer für einen gesunden Fortschritt in der Kirchenmusik griff Referent mit gesteigertem Interesse nach der verheißungsvollen Partitur; aber die Enttäuschung, die er erleben mußte, war eine gründliche. Fordert schon die Titulatur die Kritik heraus, so bietet der musikalische Inhalt ein Konglomerat von Stillosigkeit aller Art. Der Komponist geht, losgeschält von allem historischen Untergrund, auf dem schwanken Boden eigener Größe fußend, nicht bloß allem Gewohnten, sondern auch allem Schönen aus dem Wege und verlegt

⁶⁴⁵ 1863–1914.

⁶⁴⁶ Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, Liturgische-Choral Leitmotiv-Messe in D für Vocal-Chor (Sopran, Alt, Tenor u. Bass) mit beigefügter Orgel- oder Harmoniumstimme, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1909. Es handelt es sich hierbei um eine Bearbeitung der „Missa liturgica“ in C-Dur für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel oder Harmonium ad libitum (vgl. Wolfgang Hoffmann, Ein Weg der Kirchenmusikreform? Zum Messenschaffen des Franziskanerkomponisten Paul Hartmann von An der Lan-Hochbrunn OFM (1863–1914), in: Singende Kirche, 42. Jg. (1995), S. 17).

seine Force nicht etwa auf geistreiche Kakophonien, die mir noch lieber gewesen wären, sondern vielmehr auf Maniertheiten und Bizarrerien aller Art, die in ellenlangen Unisonos im Parlando-Rhythmus gipfeln, [...].⁶⁴⁷

Diese Messe geht stilistisch eigene Wege, verbindet gefällige Phrasen und Wendungen mit überraschenden harmonischen Entwicklungen. Bekannte Chormotive werden gleichsam als „Leitmotive“ wiederholt in den einzelnen Sätzen eingebaut. Was den Vorstellungen von guter (Kirchen-)Musik wohl auch zuwiderläuft, ist die wenig „sangliche“ Gestaltung der Singstimmen in Verbindung mit einem nicht primär auf fließende Entwicklung angelegten, etwas komplizierteren Rhythmus. Die harmonische Anlage und die Verwendung auch entfernterer Tonarten an sich wäre wohl für einen Komponisten wie Griesbacher kein Problem gewesen.

Die Orgel- (bzw. Harmonium-)Stimme hat hier nur unterstützende Funktion und sollte im Idealfall (der wohl in Anbetracht der Schwierigkeiten dieser Messe kaum eintritt) weggelassen werden. Die Orgel spielt den vierstimmigen Vokalsatz, der auch bis zur Sechsstimmigkeit erweitert wird mit und fasst teilweise repetierende Töne zu einer liegenden Note zusammen.

Die zweite Messe, die hier Erwähnung finden soll, ist die „Missa Choralis“, ihr legt der Komponist Psalm-Töne zugrunde und lässt diese von zwei Chören – im Idealfall von einem Männer- und einem Knabenchor – aufführen:

The image shows a musical score for a Gloria. The top staff is a vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics: "Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te. Be-ne-". The bottom staff is an organ accompaniment in the same key and time, with a (Ton. V. III. IV.) marking. The score is divided into two measures, I° and II°.

Notenbeispiel 210: An der Lan-Hochbrunn: Missa Choralis, Gloria.

Die einzelnen Sätze sind aus kurzen, auf unterschiedlichen Psalmtonen basierenden Abschnitten aufgebaut, wobei diese Töne auch variiert oder erweitert werden. Eine

⁶⁴⁷ Griesbacher im Cäcilienvereinskatalog 3756a.

eigenwillige Harmonik entsteht, indem nicht versucht wird, die unterschiedlichen Psalmtöne in dieselbe diatonische Skala einzuarbeiten, sondern diese auch in einen entfernteren Tonraum mit bisweilen relativ vielen Vorzeichen wandern.

Die Harmonisierung durch die Orgel ist in der Basis durch eine eher freie Aneinanderreihung von Dur- und Moll-Dreiklängen, die den jeweiligen Ton der Melodiestimme enthalten, geprägt. Dabei kommt es – auch durch den Verlauf der Melodiestimme – bisweilen zu einem engen Nebeneinander relativ weit „entfernter“ Dreiklänge:

Notenbeispiel 211: An der Lan-Hochbrunn: *Missa Choralis*, *Credo*.

Weihnachten ist traditionell der Platz für „idyllische“ Pastoralmissen. Pastoralmissen sind meist (zumindest ad libitum) für weitere Instrumente neben der Orgel komponiert. Eine „reine“ Orgelmesse ist hingegen die *Missa „Hodie Christus natus est“* von Ferdinand Schaller, die auch eine gewisse Verbreitung gefunden hat und zumindest in zwei Auflagen erschienen ist.⁶⁴⁸ Selbst bei einer „Choralmesse“ kann zu Weihnachten wohl schwer ganz auf die traditionelle „Weihnachtsstimmung“ verzichtet werden. Das Thema dieser Messe ist die weihnachtliche Antiphon „Hodie Christus natus est“:

Notenbeispiel 212: Antiphon „Hodie Christus natus est“ (*Liber usualis*).

⁶⁴⁸ Ferdinand Schaller, *Missa „Hodie Christus natus est“*, cant. duas vocibus paribus (Basso adlibit.) Organo comitante, München (Lentner/E. Stahl) 1869.

In der kontrapunktisch gearbeiteten Messe, die vielfach mit Themenimitationen arbeitet, zeigt die Orgelstimme von Beginn an eine gewisse Eigenständigkeit. Die ersten drei Sätze wie auch das Agnus Dei beginnen einstimmig (bzw. im Unisono) mit Begleitung der Orgel. Die Orgel begleitet nicht in einfachen Stützkakorden (oder einstimmig), sondern zeigt eine eigenständige Stimmführung mit teilweise an figurierte Generalbassstimmen erinnernden Figuren:

The image shows a musical score for the Kyrie section of a Mass. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two organ staves. The tempo is marked 'Larghetto' and the meter is 'M.M. ♩ = 66'. The lyrics are 'Kyrie - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son, Ky - ri - e - le - i - son'. The organ part is highly figured, with complex rhythmic patterns in both hands.

Notenbeispiel 213: Schaller: Missa „Hodie Christus natus est“, Kyrie.

Die drei Themeneinsätze des „Kyrie“ spielen sich dabei in den beiden Oberstimmen ab, wobei der zweite Einsatz auf demselben Ton beginnt wie der erste, die Bassstimme, die ja nicht obligat ist, erhält keinen eigenen Einsatz. In der Messe wird Chromatik nur vorsichtig angewandt. Dennoch finden sich „liebliche“ Wendungen, ähnlich jener mit dem verminderten Dreiklang am Beginn des ersten Taktes immer wieder.

Im langsamen ersten Teil des Sanctus und Benedictus erhält die Orgel noch mehr Freiheit. Sie spielt nur teilweise die Gesangsstimmen mit, dafür ergänzt sie diese – wohl dem weihnachtlichen Charakter entsprechend – mit einer frei geführten Oberstimme. Auch die Bassstimme löst sich im vierten und fünften Takt vom Orgelbass und begleitet stattdessen die Sopranstimme im Unisono:

The image shows a musical score for the Sanctus section of a Mass. It features four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two organ staves. The tempo is marked 'Andagio' and the meter is 'M.M. ♩ = 58'. The lyrics are 'Sanctus, Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus, Do - minus Deus Sa - ba - oth, Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus, Sanc - tus, Do - minus Deus Sa - ba - oth'. The organ part is highly figured, with complex rhythmic patterns in both hands.

Notenbeispiel 214: Schaller: Missa „Hodie Christus natus est“, Sanctus.

Im auch tempomäßig straffer angelegten Benedictus hingegen spielt die Orgel, wie man es in stark kontrapunktisch gestalteten Messen häufiger findet, den Vokalsatz mit.

Es wurde bereits erwähnt, dass Choralmissen nicht nur gregorianische Themen bearbeiten, sondern bisweilen auch andere, meist sehr bekannte und beliebte Kirchenlieder.

Nach demselben Prinzip können natürlich prinzipiell alle Melodien Thema einer Messe werden. „Weltliche“ Themen werden allerdings anscheinend vermieden, so scheint die beliebte Melodie der Glocken von Westminster, die Peter Griesbacher seiner „Missa Americana“⁶⁴⁹ als Thema gibt (den „Sisters of St. Francis of Mary immaculate joliet, Ill. U.S.A. gewidmet) fast die diesbezügliche Grenze zu sein.

Per totam fere Americam
tam in ecclesiis quam in domibus
horae indicantur hisce melodiis:



Notenbeispiel 215: Vorwort zur „Missa Americana“ von Griesbacher.

Die Orgelstimme ist in dieser Messe sehr eigenständig geführt, was sich auch in relativ langen Vorspielen zu den einzelnen Sätzen zeigt:

The image shows a musical score for the Credo section of the Missa Americana. The score is in 3/4 time signature and features three staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and one organ accompaniment staff. The tempo is marked "Largo." and the dynamics are marked "mf". The lyrics are: "Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si- Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae,".

Notenbeispiel 216: Griesbacher, „Missa Americana“, Credo.

⁶⁴⁹ Petro Griesbacher, Missa Americana in hon. Sctae. Caeciliae ad II vel III voces aequales cum organo, op. 235, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1926.

Viele Merkmale der „strengen“ Kirchenmusik, wie etwa eine recht kontrapunktische Führung der Stimmen, findet man auch hier noch angewandt. Deutlich wird allerdings das Thema abgewandelt und dem Charakter des jeweiligen Satzes angepasst. Die harmonische Gestaltung ist – den nun bereits stark weiterentwickelten Idealen des Cäcilianismus entsprechend – recht frei.

Largo molto.
p

10

Be - ne - di - ctus qui
 Be - ne - di - ctus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni
 Be - ne - di - ctus qui
p

Notenbeispiel 217: Griesbacher, „Missa Americana“, *Benedictus*.

4.5.4 Einzelne Elemente aus der Gregorianik in Orgelmessen

4.5.4.1 Nachempfinden von „Rhythmik“ und Rezitation

Die rhythmische Gestaltung des Gregorianischen Choral unterscheidet sich – wie auch immer die Interpretation im Detail aussieht – entscheidend von der durch schwere und leichte Taktzeiten geprägten, rhythmisch genau fixierten. Neben verschiedenen Melodiebildungen findet man auch einige rhythmische Anlehnungen an den Choral in Orgelmessen. Besonders das „Rezitieren“, wie man es beim Vortrag von Psalmen findet, zeigt sich in unterschiedlicher Ausprägung vermehrt bei Kompositionen ab der zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts. In kleinem Umfang findet man rezitierende Abschnitte bzw. Tongruppen auch schon früher. Einige Beispiele sollen die möglichen Erscheinungsformen verdeutlichen:

Franz Liszt bedient sich des Mittels der Tonrepetition besonders auffällig im Credo seiner „Männerchormesse“⁶⁵⁰, wobei der Satz einstimmig bzw. unisono aber auch mehrstimmig angelegt sein kann:

The image shows a musical score for Franz Liszt's 'Männerchormesse', Credo, measures 24-28. It is a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an organ accompaniment. The lyrics are: 'Deum de De-o, lumen de lu-mine, De-um verum de De-o ve-ro, ge-nitum, non'. The organ part consists of sustained chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

Notenbeispiel 218: Liszt: Männerchormesse, Credo, T. 24–28.

Josef Rheinberger verwendet in einigen seiner Messen ebenfalls hervortretende Tonwiederholungen (allerdings eher einstimmig bzw. im Unisono), besonders deutlich am Beginn des Credo seiner einstimmigen Messe op. 62⁶⁵¹:

⁶⁵⁰ Franz Liszt, Messe für vierstimmigen Männerchor und Orgel (Franz Liszts Musikalische Werke hrsg. von der Franz Liszt-Stiftung V/3), Leipzig u. a. (Breitkopf & Härtel) [1918].

Moderato.
mf

Credo in unum Deum, patrem om-ni-po - tentem, fac - to-rem coeli et

[Ped.]

Notenbeispiel 219: Rheinberger: Kleiner und leichter Messgesang, Credo.

Einen doppelten Zweck erfüllen die rezitierenden Abschnitte sicherlich in den zweistimmigen Kindermessen⁶⁵² von Karl Eberle, die insbesondere in den textreichen Sätzen hervortreten: Sie erleichtern das Einstudieren und führen die Kinder gleichzeitig zu der Singweise des Chorals hin:

Alt.
mf

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Man.

Sopran.
f

Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Ped.

Notenbeispiel 220: Eberle: 1. Kindermesse, Gloria.

Nicht in Form einer Rezitation rückt Johannes Peregrinus das Wort als „Sprechgesang“ im Credo seiner ersten Sonntagsmesse⁶⁵³ in den Vordergrund, sondern indem er den Satz mit „Bewegt, deutliches Text-beten.“ überschreibt, dem langsamen Mittelteil, dem „Et incarnatus est“ gibt er die Überschrift „Langsam, betend.“.

⁶⁵¹ Josef Rheinberger, Kleiner und leichter Messgesang für eine Singstimme mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, op. 62, München (Chr. Werner) o. J. (Josef Gabriel Rheinberger, Sämtliche Werke), Stuttgart (Carus-Verlag) 1998.

⁶⁵² Karl Eberle, Erste Kindermesse für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung, op. 23, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1911.

⁶⁵³ Johannes Peregrinus, Erste dreistimmige Sonntagsmesse in D für Sopran, Alt, (Tenor nicht obligat), Bass und Orgelbegleitung, op. 13, Augsburg (A. Böhm & Sohn) o. J.

Bewegt, deutliches Text-beten.

Patrem omnipo - ten - tem, fa - ctorem coe - li et ter - rae, visi - bili - um,

Notenbeispiel 221: Peregrinus: 1. Sonntagsmesse, Credo.

Auch Max Welcker rückt in einigen textreichen Passagen seiner „Kurzen und leichten Messe“, op. 193⁶⁵⁴ das Sprachliche in den Vordergrund, indem er über lediglich stützenden Akkorden der Orgel den Chor „Im Sprechton“ einstimmig bzw. im Unisono singen lässt oder in seiner Missa „Ite ad Joseph“⁶⁵⁵ den ähnlich gestalteten Beginn des Gloria und Credo mit „Sprechgesang“ überschreibt:

Im Sprechton

Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis. Lau - da - mus te.

Notenbeispiel 222: Welcker: Kurze und leichte Messe, op. 193, Gloria.

Eine Choralauffassung, in der ein typisches rhythmisches Kennzeichen im Abwechseln von Zweier- und Dreiergliederung besteht, erkennt man bei Vinzenz Goller, als Beispiel hier ein Ausschnitt aus dem Credo seiner Missa „Beati pacifici“⁶⁵⁶:

⁶⁵⁴ Max Welcker, Kurze und leichte Messe. Für Sopran, Alt (sowie 1 Männerstimme ad lib.) und Orgel, op. 193, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

⁶⁵⁵ Max Welcker, Missa „Ite ad Joseph“. Kurze, leichte Messe für Sopran und Alt (Tenor und Baß ad lib.) mit Orgelbegleitung, op. 199, Augsburg und Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

⁶⁵⁶ Vinzenz Goller, Missa „Beati pacifici“ für Kantor (Bariton), gem. Chor und Orgel, op. 83, Wien (Figaro) 1922.

Moderato. (♩ = 96)

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e, se-cun-dum Scrip-tu-ras. Et as-cen-dit in

Moderato. (♩ = 96)

Man.

Notenbeispiel 223: Goller: Missa „Beati pacifici“, Credo.

4.5.4.2 Einstimmigkeit und Unisonogesang

Ein besonderer Reiz des Choralgesangs liegt in der Einstimmigkeit. Immer häufiger findet man in den Messkompositionen des 19. Jahrhunderts längere einstimmige (hier sind natürlich nicht die Soli gemeint), bzw. unisono gestaltete Abschnitte. Unisono in Messkompositionen ist kein neues Phänomen. Meist diente es zur Heraushebung wichtiger Wörter oder kurzer Wortgruppen, erstreckte sich also nur über relativ wenige Töne. Besonders häufig findet man derartige Stellen am Beginn von Gloria und Credo, in manchen Fällen vielleicht auch als Übergang von der Choralintonation gedacht. Auch ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dient die Unisono-Gestaltung zur Hervorhebung bedeutender Abschnitte bzw. als Kontrastmittel und ist am Beginn der genannten Sätze besonders häufig anzutreffen – allerdings gegenüber den früheren Messen oft in erweitertem Umfang. Daneben findet man immer mehr längere Abschnitte oder ganze Sätze, deren Charakter durch die Einstimmigkeit geprägt ist. Zwei nicht scharf von einander trennbare Ursachen lassen sich auch für dieses häufige Auftreten der Einstimmigkeit bzw. des Unisonos finden: zum einen die bewusste Anspielung auf die Gregorianik, zum anderen aber das Bestreben nach einfacher Ausführbarkeit gerade für wenigstimmige Messen für sehr einfache Verhältnisse. Hier können einander auch verschiedene Gruppen in der Einstimmigkeit abwechseln. Interessant ist an derartigen einstimmigen Stellen der Umgang mit der Orgelbegleitung:

Moderato. M.M. ♩ = 104.

Patrem o - mni-po - tentem, fa - cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si - bi - li-um o - mni-um et in-vi-si-bi-li - um, et in u-num Do-minum Je - sum Christum Fi - li-um De - i

Moderato. M.M. ♩ = 104.

Notensbeispiel 225: Blasel: St. Georgs-Messe, Credo.

Soll der Charakter der Einstimmigkeit besonders hervorgehoben werden, kann auch die Orgelstimme einstimmig bzw. im Unisono mitspielen. Im einfachsten Fall geschieht das, indem die Orgel die Singstimmen unverändert mitspielt, wie in dieser dreistimmigen Sonntagsmesse⁶⁶⁰ von Johannes Peregrinus:

Mit freiem, lebendigem Vortrag!

Pa - trem o - mni-po - ten - tem, fa - cto - rem coe - li et ter - rae, vi - si - bi - li-um o - mni-um, et in vi-si-bi - li - um. Et in unum Domi-num Jesum Christum,

Notensbeispiel 226: Peregrinus: 3. Sonntagsmesse, Credo.

Seltener wird nur einstimmig begleitet, wie im Gloria der Messe op. 197⁶⁶¹ von Josef Rheinberger:

⁶⁶⁰ Johannes Peregrinus, Dritte dreistimmige Sonntagsmesse in Es für Sopran, Alt, (Tenor nicht obligat), Bass mit oder ohne Orgelbegleitung, op. 15, Augsburg (A. Böhm & Sohn) o. J.

⁶⁶¹ Josef Gabriel Rheinberger, Messe in a op. 197. Missa omnium sanctorum per Coro SATB ed Organo, Stuttgart (Carus-Verlag) 2005.

Credo.
Allegro moderato.

Cre - do in u - num De - um

Cre - do in u - num De - um

Notenbeispiel 229: Seydler: *Missa de St. Norberto*, *Credo*.

Eine relativ eigenständige Orgelstimme wird der Einstimmigkeit (des Kantors) in der Missa „Beati pacifici“⁶⁶⁴ von Vinzenz Goller gegenübergestellt:

Celebrant. **Moderato.** (♩ = 96)
KANTOR.

Credo in u-num De - um Pa-trem o - mni-po - ten-tem, fa - cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si -

Pa-trem o - mni-po ten-tem,

bi-li-um o - mni-um et in - vi-si - bi - li - um.

Et in u - num Do-mi-num Je - sum

Ped. *Man.*

Notenbeispiel 230: Goller: *Missa „Beati pacifici“*, *Credo*.

Bei der Begleitung des Kantors am Beginn, aber auch bei der Chorbegleitung, erhält die Orgelstimme durch die liegenden Töne einen gewissen „archaischen“ Charakter.

⁶⁶⁴ Vinzenz Goller, *Missa „Beati pacifici“* für Kantor (Bariton), gem. Chor und Orgel, op. 83, Wien (Figaro) 1922.

Wie man erkennen kann, ändert sich die Art der Begleitung mit der Zeit und dem Geschmack und kann auch – etwa wenn ein polyphoner Satz angestrebt ist – mit Imitationen oder zumindest kontrapunktischen Stimmen in der Orgel erfolgen. In selteneren Fällen findet man auch in der Orgelstimme selbst an solistischen Stellen Unisonospiel.

4.5.4.3 Verwendung der Choralintonation

War es bei den Vertretern des Cäcilianismus verpönt, die einleitenden Worte „Gloria in excelsis Deo“ sowie „Credo in unum Deo“ vom Chor singen zu lassen – sie sind dem Zelebranten vorbehalten – so findet man in den Messen doch immer wieder die Melodie (bzw. deutliche Anklänge daran) von bekannten Intonationsformeln eingearbeitet, aber auch in der Zeit davor wurde gerne (hier natürlich auch im Zusammenhang mit dem entsprechenden Text) mit diesen bekannten Elementen gearbeitet. Einige Beispiele wurden ja bereits genannt. Ergänzend sei hier das mit „a capella“ überschriebene Credo von Simon Sechter erwähnt⁶⁶⁵:

Notenbeispiel 231: Sechter: Messe op. 54, Credo, Beginn.

Ganz anders als dieses streng kontrapunktische Werk ist das Gloria aus der „Missa St. Norberto“ von Ludwig Carl Seydler gestaltet – hier wird dem Unisono-Gesang eine figurierte Begleitung hinzugefügt:

⁶⁶⁵ Simon Sechter, Messe sammt Tantum ergo, Graduale und Offertorium für Sopran und Alt mit Begleitung der Orgel, op. 54 (Ecclesiasticon eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur, Lieferung N^o 39), Wien (Ant. Diabelli) o. J.

4 **Gloria.**
Moderato.

Glo - ria in ex - celsis De - o et in ter - ra

Glo - ria in ex - celsis De - o et in ter - ra

Notenbeispiel 232: Seydler, Missa de St. Norberto, Gloria.

Die Verwendung der Choralintonation ist nicht auf den Beginn des Satzes beschränkt. Wie bereits weiter oben erwähnt, kann sie auch das Thema des ganzen Satzes bilden oder zwischendurch anklingen bzw. eingeworfen werden.

4.6 Generalbassmessen

Der praktische Wert der Generalbassschrift als „Kurzschrift“ aber auch die musikalische Idee der Generalbassstimme als harmonische Zusammenfassung aller Stimmen und Klangfundament sowie als Instrument zur Leitung eines Ensembles spielt für Orgelmessen in gleicher Weise eine bedeutende Rolle. Es soll in diesem Abschnitt aufgezeigt werden, wie diese Charakteristika in unterschiedlicher Weise in den Messen zu finden sind, zugleich auch die Entwicklung von den primär nur bezifferten Orgelstimmen hin zu den ausgeschriebenen angedeutet werden. Viele der Generalbassmessen wurden natürlich für ein oder zwei ergänzende Streichinstrumente komponiert, was aber für die hier angestellten Überlegungen nur von marginaler Bedeutung ist.

4.6.1 Generalbassmessen – das Ende des Generalbasszeitalters

Wie es eine Vielzahl von Generalbassschulen beweist, war es eine zentrale Anforderung an den Organisten, Generalbass spielen zu können – und dieser stand damit auch im Zentrum der Ausbildung. Dabei ging es nicht nur um das Erlernen der richtigen Ausführung der bezifferten Stimmen, sondern für die besseren Organisten (und nicht nur Organisten) war die Kenntnis des Generalbasses gleichzeitig die Basis für Komposition und Improvisation.

In Generalbassmessen⁶⁶⁶ war es die Aufgabe des Organisten, durch die stützenden Harmonien den Gesang und – wenn vorhanden – das Orchester zusammenzuhalten. So war es lange Zeit gängige Praxis, bei allen Stücken durchgehend die Orgel mitspielen zu lassen. Hier setzt vielfach Kritik an, es wird gefordert, bei der

⁶⁶⁶ Diese Praxis der Ausführung von Messen findet etwa auch bereits im beginnenden 17. Jahrhundert in den „Orgelmessen“ in „L’Organo suonario“ von Adriano Banchieri (1568–1634), in denen der Organist beliebig die Stimmen singen lassen, oder durch die Orgel ersetzen konnte (vgl. Flotzinger, Versuch einer Geschichte der Landmesse, S. 61).

Instrumentierung für den Einsatz der Orgel eine ebenso differenzierte Vorgangsweise wie für alle übrigen Instrumente anzuwenden. Die Kritik betrifft auch die wenig genaue Festlegung der Orgelstimme durch die Bezifferung – besonders dass die Akkordlage meist nicht festgelegt ist, was (wenn nicht ausreichend geprobt wird) die Gefahr einer mit der übrigen Musik nicht korrelierenden Spielweise durch den Organisten in sich birgt. So kam es zu einer intensiven Diskussion über die Zweckmäßigkeit der bezifferten Orgelstimme. Ein weiterer wesentlicher Grund für die Kritik an der Generalbassnotation war die komplizierter werdende Harmonik, die eine vollständige Bezeichnung immer schwieriger und unübersichtlicher werden ließ, aber auch die allgemeine Tendenz, in den Noten immer mehr Details zu fixieren. Die Rolle des Komponisten und der Wunsch nach einer unveränderten Wiedergabe der Werke erhielten ja immer mehr Bedeutung.

Sehr kritisch äußert sich bereits Gottfried Weber 1813 über das Generalbassspiel und legt auch die wichtigsten Gegenargumente dar. Dennoch streicht er – wie fast alle Autoren – ebenso den großen Nutzen dieser Notationsform hervor:

Es ist ein altchristliches Herkommen unter den Kirchen-Componisten, die Instrumental-Bassstimme ihrer Partituren zu beziffern. Wol hat diese Bezifferung ihren Nutzen, wäre es auch nur den, bey dem Durchspielen die Uebersicht der Partitur das augenblickliche Auffassen der oft in sehr verschiedenartige Stimmen zerstreueten Harmonie zu erleichtern, und zu verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, – des Dirigenten etc. bey der Probe u. dergl. – oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst versteckt seyn möchte, wo man es nicht leicht gesucht hätte. – Die Nützlichkeit dieses Gebrauchs an sich ist so einleuchtend, dass man sich wol wundern darf, wenn er nicht eben so gut in der profanen Musik Aufnahme findet.

Eine ganz andere Frage bleibt aber: Ist es gut, diesen Zifferbass bey der Aufführung des Stückes abspielen zu lassen?

Man wird mich kurzweg einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, dass diese Art von Orgelbegleitung dem Effect der Aufführung schädlich ist: und doch kann ich redlich betheuern, dass es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeugs geben mag, als ich es bin. Allein eben, je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdriesst es mich, sie gewöhnlich zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muss, als zu nützen vermag. Dies Letztere ist es eben, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen möchte.

Ich brauche zu dem Ende nicht erst hier die Mangelhaftigkeit, die Unzuverlässigkeit, und die sonstigen Mängel der Tonschrift durch Ziffern überhaupt weitläufig aufzuzählen – sie sind anerkannt: aber eben darum darf man mit Recht schon im Allgemeinen fragen: Warum giebt man sich denn die Mühe, jedem andern Instrumente aufs bestimmteste vorzuschreiben, was es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so vieles unbestimmt, so vieles der Willkühr und Divinationsgabe des Spieler überlässt? Ist denn, um nur Einiges anzuführen, die Lage und Höhe, in welcher die Intervalle gegriffen werden sollen, etwas so Gleichgültiges, dass man sich mit einer Bezeichnungsart behilft, welche nicht nur im Allgemeinen die Lage ganz unbestimmt, sondern den nach einer bezifferten Orgelstimme begleitenden Organisten in den Fall kommen lässt, eine Stelle, wie:



folgendermassen zu begleiten:



und dadurch Fortschreitungen in das Werk zu bringen, die wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die andern Stimmen liegen, gar nicht voraus errathen und

vermeiden konnte? ist es denn so gleichgültig, ob die Begleitung getragen oder gebunden, oder ob sie abgestossen, ob sie liegend oder hüpfend und beweglich



ob sie arpeggirend oder mit kleinen Pausen unterbrochen ist? ist dies alles so unwichtig, dass man den Organisten nach einer Stimme spielen lässt, woraus er durchaus hierüber nichts errathen kann? Ja, ist das Abspielen der, über die Bassnoten gesetzten Ziffern nicht sogar unbedingt nachtheilig und von widriger Wirkung, da, wo in den übrigen Stimmen viele durchgehende oder Zwischen-Noten vorkommen, z. B.



oder will man alle durchgehende und Zwischen-Noten, wo viel möglich, auch durch Ziffern andeuten: welch ein wimmelnder Ameisenhaufen von Ziffern, mit Versetzungs- und Wiederherstellungs-Zeichen kraus durchspickt! welche Schwierigkeit für den Organisten, z. B. in einer Stelle, wie die obige, die Ziffern alle zu lesen, wenn man die 16tel im Generalbass andeuten wollte! und wenn er sie auch zu lesen und zu übersehen vermag, wird er in Stellen, wie etwa folgende:



auch immer just den beweglichen Stimmenfluss und die Art von Gesangschweifung, die der Componist den Sing- oder Instrumentalstimmen gegeben hat, errathen, und ihn nicht verdunkeln und verwischen durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische – oder wenigstens nicht der Art von Stimmenfluss, welche der Tonsetzer beabsichtigte, entsprechende Begleitung auf einem Klumpen beysammen sitzenbleibender Töne ohne Fluss und Beweglichkeit?

Welchen Vortheil kann man nach diesem allen von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit (nach der bisherigen Weise nämlich) durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverlässige Vorschrift geleitet wird? Ist es nicht offenbar, dass, schon allein als Folge dieser Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch selbst der geschickteste Spieler (von mittelmässigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr verderben, als gut machen wird? Denn nochmals: wie mag man von dem Organisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das Was, nie aber das Wie andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Componist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches mit Musse erst nachdenken, manche geschriebene Noten wieder austreichen, und anders und zweckmässiger wenden würde! Wer wird die Evidenz von diesem allen verkennen, wenn ein Vogler selbst es gesteht, es sey zu viel vom Organsitne[!] gefordert, dass er aus dem Stegreif leiste, wozu der Kapellmeister sich Zeit nehmen würde.⁶⁶⁷

Generalbassschulen waren im ganzen 19. Jahrhundert von großer Bedeutung und fanden weite Verbreitung. So erschien 1841 bereits die fünfte Auflage der „Anweisung zum Generalbassspielen“ von Daniel Gottlob Türk. Signifikant ist, dass der Rezensent in der AMZ 1842 mit dieser Neuauflage dennoch nichts mehr anzufangen weiß:

In einer fünften Auflage liegt uns unter obigem Titel ein Werk vor, welches 1791 zum erstenmal erschien und demnach ein halbes Jahrhundert hindurch sich als tüchtig bewährt hat. Gewiss ein seltener Fall in der allgemeinen Literatur, vielleicht einzig in der musikalischen und endlich so ganz besonders, da der Gegenstand, über den das Buch handelt – das Generalbassspielen – in neuerer Zeit wenig oder eigentlich

⁶⁶⁷ Gottfried Weber, Über das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführungen von Kirchen-Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 15. Jg. (1813), Sp. 105ff.

gar nicht mehr üblich ist, folglich die Lehren dazu gewissermaassen nur noch historisches Interesse haben können. Und ein anderes als das Letztere vermögen wir nicht dem zu seiner Zeit recht praktischen und gründlich gearbeiteten Werke beizumessen, worin wir noch insbesondere durch die vielen Zusätze des Herrn Herausgebers bestärkt werden, die das Buch nicht zeitgemässer zu machen im Stande sind, wohl aber deutlich anzeigen, wie sich so vielerlei zum Besten der Kunst wesentlich geändert hat, wie die lästigen Fesseln, von denen sie hart bedrängt wurde gesprengt und somit die Ansichten weiter und freier sich gestalten.⁶⁶⁸

Dennoch war der Generalbass zu dieser Zeit noch lange nicht „ausgestorben“, wie der Autor der Rezension vermutet (was ja nicht zuletzt das Erscheinen einer 5. Auflage belegt). Simon Sechter etwa muss sich zwei Jahre später, 1844, in seinem kurzen Beitrag „Über ausgeschriebene Orgelstimmen“ in der Allg. Wiener Musik-Zeitung noch für das Ausschreiben der Orgelstimmen einsetzen – und das besonders für jene Werke, wo die Orgel allein den Gesang begleitet:

Wenn die Orgel das einzige begleitende Instrument seyn soll, so muß dem Organisten mehr als sonst zugemuthet werden, indem sich alle Sänger nur nach ihm richten können, es ist daher nöthig, daß er die Lage der Accorde genau nach den Singstimmen einrichte. In frühern Zeiten spielte der Organist aus der Partitur, und er hatte darum mehrere Schlüssel zu gleicher Zeit zu lesen, welches bei ihm eine bedeutende Einsicht in die Composition, und zugleich eine ermüdende Aufmerksamkeit erforderte. Diesem abzuhelfen zog man aus der ganzen Compositon die jedesmaligen tiefsten Töne aus, und nannte dieselbe Stimme den allgemeinen Baß (Generalbaß); [...]; die Lage der Accorde mußte sich aber der Organist aus den mitsingenden Stimmen erst ablauschen. [...]und wenn sich auch der geübte Organist endlich so weit herangebildet hat, daß er das von ihm Verlangte wirklich gut zu leisten vermag, so ist er wieder nicht im Stande, es seinen Zöglingen leichter zu

⁶⁶⁸ D. G. Türk: Anweisung zum Generalbassspielen. Fünfte Auflage mit zeitgemässen Verbesserungen u. Zusätzen von Dr. Fr. Naue, Halle 1841, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 44. Jg. (1842), Sp. 55.

machen, als es ihm selbst geworden ist, und selbst da er nicht kann angeben, wie viel der Zufall zu seiner eigenen Erkenntniß beigetragen hat, und bei seinen Zöglingen beitragen wird. Hat der Componist aber die Orgelstimme ordentlich ausgeschrieben, so hat er dem Organisten drei Viertheile der Mühe erspart. Warum beklagt ihr euch nun noch bei ordentlich ausgeschriebenem Orgelstimmen, wie z. B. bei meinen, bei Mechetti erschienenen Messen, daß sie zu schwierig seyen? Wollt ihr so weit hinter den ältern Organisten zurück stehen, die das erst entziffern mußten, was euch offen hingelegt wird? Wollt ihr euch das vierte Viertheil der Mühe auch noch verringern?⁶⁶⁹

Und auch die Tatsache, dass Sechter mit diesem Aufsatz noch Widerspruch erregt, beweist, wie fest die Generalbasspraxis zu dieser Zeit noch bei den Kirchenmusikern verankert war. Ein guter Organist konnte aus der Bezifferung seine Stimme erkennen – nur die wenig geübten bräuchten dazu Noten, wie Peter Pause – als Reaktion auf Simon Sechter im selben Jahr schreibt:

Orgelspieler und Organist – welch' großer Unterschied! Dieser muß sich seine halbe Lebenszeit mit trockenen Regeln, Studien und Übungen abmartern, um seinem Posten auf eine würdige und genügende Art vorstehen zu können, während die Bildung zu einem Orgelspieler bei jedem Clavierhelden nur wenige Stunden bedarf. [...] Diese Gattung Orgelspieler dürfen sich wohl über ordentlich ausgeschriebenem Orgelstimmen nicht beklagen, doch dem denkenden und grünlichen Organisten sey erlaubt, Hrn. Sechter zu erwiedern, daß es ihm nach abgehaltener Probe, was doch vor jeder Aufführung einer neuen Composition geschehen soll und muß, indem à vista die Lagen der Accorde nicht zu errathen sind, gewiß lieber und angenehmer sey, mit allen vier Viertheilen der Mühe aus den einfachen aber vielsagenden

⁶⁶⁹ Simon Sechter, Ueber ausgeschriebenem Orgelstimmen, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844), S. 21.

Ziffern dem richtigen Gange des Gesanges zu folgen, als ausgeschriebene Orgelstimmen mechanisch herunter zu spielen.⁶⁷⁰

Für die Aufführungen in der Kirche wurde bekanntlich oft nicht zu viel geprobt. Die Schwierigkeiten mit der Generalbassschrift ergeben sich primär, wenn dem Organisten die anderen Stimmen nicht wirklich geläufig sind. Die Probleme,

a) daß in der Generalbaßschrift häufig Gleichartiges durch verschiedene Zeichen angezeigt werden; b) daß die Bezifferung die Stimmenführung und sogar die Lage der Accorde unbestimmt läßt, und es dem Begleiter überlassen bleibe, mehr- oder wenigerstimmig zu spielen; c) daß die tactgemäße Eintheilung mehrerer Signaturen oft unbestimmt und unsicher ist, und daß oft solche mit Signaturen überladene Stellen nur schwer im Sinne des Componisten zu enträthseln sind; d) daß es dem Begleiter anheim gestellt sey, bei längerer Dauer einzelner Töne oder ganzer Accorde dieselben ganz liegen zu lassen oder wiederholt anzugeben, und daß ihn die Bezifferung über das Pausieren einzelner Tacttheile sowohl bei ganzen Accorden als einzelnen Stimmen ungewiß lasse; endlich e) daß ihm sogar häufig die Wahl der Accorde zu einem unbezifferten Baß überlassen bleibe⁶⁷¹,

sind auch August Duk bekannt – er steht dem Generalbassspiel durchaus nicht feindlich gegenüber, und allein die Tatsache, dass er sich 1844 noch so intensiv damit befasst, belegt, wie wichtig diese Praxis war. Und auch für ihn besteht noch die Notwendigkeit, sich für das Ausschreiben der Orgelstimme, gerade in Vokalwerken, die nur von der Orgel allein begleitet werden, einzusetzen, oder zumindest für etwas mehr Anhaltspunkte für die richtige Ausführung der Orgelstimme:

So lange nun in solchen und ähnlichen Fällen keine bestimmende Schreibweise im Generalbasse eingeführt ist, muß man es zweckmäßig

⁶⁷⁰ Peter Pause, Auch eine Meinung über ausgeschriebene Orgelstimmen, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844), S. 147.

⁶⁷¹ August Duk, Über die Generalbaßschrift und Generalbaß-Begleitung, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844), S. 341.

finden, wenn der Tonsetzer, je nachdem er auf die Generalbaßbegleitung oder einzelne Stellen in Noten ausschreibt, oder wenigstens den Gang der Oberstimme in einer obern Notenzeile anzeigt. Dieses wird nun, wie man leicht einsieht, bei nicht instrumentirten etwa nur mit einer Orgelbegleitung versehenen Vocal-Sätzen öfters der Fall seyn.⁶⁷²

Dass auch 1875 eine (auf zwei Systemen) ausgeschriebene Orgelstimme insbesondere in Orchestermessen noch nicht ganz selbstverständlich war, belegt der Dank von Karl Emil von Schafhäutl⁶⁷³ an Johannes Ev. Habert für den Erhalt von dessen Gregoriusmesse:

Sie haben die Orgel in zwei Zeilen ausgeschrieben, was sehr gut ist in einer Zeit, in welcher sich das Spiel des bezifferten Basses und so die eigentliche Begleitungskunst immer mehr und mehr zu verlieren anfängt.⁶⁷⁴

1872 erschien im Selbstverlag des böhmischen Verfassers Johann Kubiček eine mehrteilige Orgelschule zum Selbststudium für Schullehrer am Land⁶⁷⁵. Er widmet sich in diesem Werk intensiv der richtigen Ausführung einer Generalbassstimme. Dass es sich hier wirklich um Anleitungen für das praktische Spiel handelt, kann man deutlich im V. Theil, der sich u. a. mit dem „Orgelspiel bei Begleitung der Figuralmusik und des Volksgesanges etc.“ widmet, erkennen.

Auch in der Wiener Kirchenmusiktradition hielt sich das Spiel aus einer bezifferten Bassstimme, wie es eine Aussage von Josef Böhm aus dem Jahr 1876 belegt:

Organisten, die ein der Kirche würdiges, weihevolleres, künstlerisches Spiel haben, sind in unserer Zeit höchst selten. An Leuten, die auf der Orgel Klavierspielen, immer den sogenannten Schulmeisterzwirn verarbeiten,

⁶⁷² Ebenda, S. 345.

⁶⁷³ 1803–1890.

⁶⁷⁴ Zit. nach Hartl, Johannes Ev. Habert, S. 189.

⁶⁷⁵ Johann Kubiček, Der Schullehrer am Lande als Organist und Regens-Chori. Gemeinfassliche praktische Anleitung zur Erlernung des Orgelspieles; zunächst zum Gebrauche für junge Schulmänner welche nicht in der Lage sind, eine Musikschule zu besuchen oder aber einen eigenen Musiklehrer aufzunehmen, Budweis 1872.

den bezifferten Baß und das obligate Pedalspiel ärger wie der Teufel das Kreuz fliehen, ist bis jetzt kein Mangel.⁶⁷⁶

1878 sieht der Lehrplan für den Orgelunterricht an Lehrerbildungsanstalten immer noch den bezifferten Bass vor.⁶⁷⁷ Ebenso findet man im Lehrplan des Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von 1880/81 in den Aufgaben für die Reifeprüfung neben einer „Improvisation im freien Contrapunkt über ein gegebenes Motiv“ auch „die Ausführung eines bezifferten Basses vom Blatte mit Anwendung des Pedals“.⁶⁷⁸ Josef Gabler stellt noch 1883 fest:

Um den Figuralgesang richtig begleiten zu können, muss er den bezifferten Generalbass zu spielen verstehen.⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Böhm, Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik und des kirchlichen Volksgesanges in Wien und Umgebung, S. 10.

⁶⁷⁷ Vgl. Verordnung des Ministers für Cultus und Unterricht vom 19. März 1878 mit welcher für den Unterricht im Orgelspiel an den Lehrerbildungsanstalten ein Lehrplan eingeführt wird, Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 7. Jg. (1878), S. 47.

⁶⁷⁸ Hartmut Krones, ... der schönste und wichtigste Zweck von allen Das Conservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“, in: Österreichische Musik Zeitschrift, 43. Jg. (1988), S. 80.

⁶⁷⁹ Gabler, Die Tonkunst der Kirche, S. 468.

4.6.2 *Charakteristika der Generalbassstimme*

Natürlich hat es auch in der Art der Aussetzung des Generalbasses regionale und zeitspezifische Unterschiede gegeben – worauf hier nicht im Detail eingegangen werden kann.⁶⁸⁰ Eine enge Beziehung besteht bei der Weise der Ausführung in einfachen Messen sicherlich mit der Art der Harmonisierung einstimmiger Lieder auf der Orgel.

Als „bezifferter Bass“ enthält die Generalbassstimme als Bassstimme auch das Fundament des gesamten Satzes und hat damit eine besondere Bedeutung. Dabei besteht in den (nur) generalbassbegleiteten mehrstimmigen Messen meist eine enge Verbindung zwischen gesungenem Bass und instrumentalem, was allerdings nicht bedeutet, dass diese immer ident sind, die Generalbassstimme kann auch pausieren oder als basso seguente der jeweils tiefste Stimme folgen.

Die Generalbassstimme ist eher vertikal angelegt, also weniger geeignet, kompliziertere polyphone Geflechte wiederzugeben. Bei Messen in einem relativ einfachen vierstimmigen, vorwiegend homophonen Satz kann die begleitende Orgelstimme durchaus als bezifferter Bass notiert sein, und der Organist – insbesondere natürlich wenn in seiner Stimme auch die Sopranstimme niedergeschrieben ist – den Vokalsatz dennoch beinahe unverändert mitspielen. Bei komplexeren Sätzen und einer unterschiedlichen Bewegung der einzelnen Singstimmen wird durch die Generalbassstimme oft nur das harmonische Grundgerüst dargestellt, was allerdings durchaus seinen Zweck als Stützstimme erfüllen kann.

Gerade bei den Generalbassmessen muss man sich dessen bewusst sein, dass die Orgelstimme dazu fähig sein musste, den Gesang zu leiten und zusammenzuhalten – wie sich das in den Kompositionen widerspiegelt, soll an einigen Beispielen weiter unten gezeigt werden.

Wenn im Folgenden neben einigen „echten“ Generalbassmessen bzw. Messen, in denen der Bass beziffert ist oder auch ein weiteres Bassinstrument hinzugefügt ist,

⁶⁸⁰ Im Literaturverzeichnis findet sich einige Literatur zu dieser Thematik.

auch „generalbassmäßige“ Messen, d. h. Messen, in denen das generalbassmäßige Denken noch deutlich zu erkennen ist, die aber eine ausgeschriebene Orgelstimme haben, besprochen werden, soll damit auch das Weiterleben und nur schrittweise Abweichen von den – eben über die Schrift hinausreichenden – Ideen dieser Spielweise veranschaulicht werden.

Zuerst zu zwei Komponisten, deren Lebenszeit noch eher dem 18. Jahrhundert zuzuordnen sind: Michael Haydn⁶⁸¹ und Johann Melchior Dreyer⁶⁸² – von ersterem sollen hier „kunstvolle“ Werke, von zweiterem einfache „Landmessen“ betrachtet werden.

Seinen vorwiegend ein- bis zweistimmigen 8 Messen, die offensichtlich relativ große Verbreitung fanden, fügt Dreyer eine teilweise nur sparsam bezifferte Bassstimme hinzu. Indem die Gesangstimmen über dem Bass notiert sind – der Organist konnte sich damit auch gut selbst begleiten – und die Harmonien keine besonderen Schwierigkeiten bringen, ist eine ausführlichere Bezifferung wohl auch nicht notwendig. Der Zeit entsprechend ist die Gesangstimme figuriert, d. h. durch meist ausgeschriebene Umspielungen, Vorhaltsbildungen etc. ausgeziert. Ebenso zeigt sich der Orgelbass bewegt. Deutlich ist in fast allen Sätzen der Messen ein durchgehender Puls spürbar, der nicht zuletzt von der Orgelstimme durchgehalten wird. Phasenweise wechseln sich Gesang und Orgel in diesem Schlag ab, sodass einer davon einen freieren Rhythmus vortragen bzw. pausieren kann, meist ist es aber der Bass der Orgel, der durch seinen durchgehend gleichmäßigen Rhythmus der Gesangstimme ein aus dem Takt kommen gleichsam unmöglich macht (Notenbeispiel 233). Der Fundamentton wird in dem folgenden Notenbeispiel durch Oktavierungen in eine Achtelbewegung zerlegt, ohne dass die „schreitenden“ Viertel des mit „Andante“ überschriebenen Satzes an Klarheit verlieren würden. Wo der Gesang selbst die Achtel singt (wie z. B. am Ende der ersten Zeile), ist eine entsprechende Begleitung durch die Orgel nicht notwendig.

⁶⁸¹ 1739–1806.

⁶⁸² 1747–1824.

Andante.

t in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis, lau-da-mus
Quo-ni-am tu so-lus san-ctus tu so-lus Do-mi-nus tu so-

te, be-ne-di-ci-mus te a-do-ra-mus a-do-ra-mus glo-ri-fi-ca-mus
lus al-tif-fi-mus Je-su Chri-ste, Je-su Chri-ste, Je-su Chri-

te, gra-ti-as a-gi-mus, a-gi-mus ti-bi pro-pter ma-gnam glo-ri-am
ste, Cum San-cto fan-cto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i

cresc.

Notenbeispiel 233: Dreyer: Missa III, Gloria.

Eine raschere Bewegung gibt die Orgel im Credo der 5. Messe durch durchgehende Sechzehntel im Bass vor, und prägt damit entscheidend den Charakter des Satzes:

Allegro moderato.

a-trem om-ni-po-ten-tem fa-cto-rem coe-li & ter-rae vi-li-

bi-li-um om-ni-um, & iu-vi-fi-bi-li-um,

& in u-num Do-mi-num, Je-sum Chri-

39

Notenbeispiel 234: Dreyer: Missa V, Credo.

Weniger Bedeutung hat in diesen Messen die rechte Hand, die – soweit sie nicht mit dem Gesang mitspielt (und die Bezifferung könnte eher auf eine Vereinfachung desselben deuten) – sicherlich nur „Füllstimme“ ist.

Zwei völlig unterschiedliche Gestaltungsweisen findet man in den beiden für die Fastenzeit bestimmten und daher nur orgelbegleiteten Messen von Michael Haydn – beide für vierstimmigen gemischten Chor. Die „Missa tempore Quadragesimae“⁶⁸³ zeigt einen ähnlich figurierten Bass wie eben beschrieben, wenn auch mit etwas komplizierteren Figuren gearbeitet wird. Die Bassstimme des vierstimmigen Gesanges findet man weitgehend auch in der Generalbassstimme, allerdings wird diese nun, entsprechend der dem jeweiligen Satz vorgeschriebenen Taktart und dem Charakter des Abschnitts in umspielende Figuren oder kleinere durchgehende Notenwerten zerlegt:

Un poco Allegretto. Salzburg 1794.

Organo.

Notenbeispiel 235: M. Haydn: Missa tempore Quadragesimae, Kyrie, Beginn.

Dass die Generalbassstimme eine gewisse Eigenständigkeit hat, wobei das rhythmische Element wohl im Vordergrund steht, zeigt die Begleitung der Unisono-Takte am Beginn des Kyrie: Hier wird nicht versucht, den Unisono-Charakter beizubehalten, oder, wie man es auch am Beginn von Fugen oft findet, die Stimme einstimmig mitgespielt.

Interessant ist auch die rhythmische Gestaltung des Credo. Hier erhält die Begleitung durch eingefügte Pausen auftaktigen Charakter:

⁶⁸³ Michael Haydn, Missa tempore Quadragesimae a 4 Voci in pieno col’Organo, 1794 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 45).

Vivace.

Canto. Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um

Alto. Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um

Tenore. Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um

Basso. Pa-trem o-mni-po-ten-tem, fa-cto-rem coe-li et ter-rae, vi-si-bi-li-um

Organo. Vivace.

Notenbeispiel 236: M. Haydn: *Missa tempore Quadragesimae*, Credo, 1. Syst.

Wenn der Chor auf die Eins des zweiten bzw. vierten Taktes pausiert, wird eben dieser erste Schlag in der Begleitung durch den vorangestellten „Auftakt“ hervorgehoben. Dieses pausendurchsetzte Spiel wird in der Orgelstimme beibehalten. Im Unterschied zum Kyrie findet man hier überwiegend einen „Notegen-Note“-Satz, das heißt, die Bassstimme wird von der Orgel – mit den schon kurz angesprochenen Veränderungen natürlich – weitgehend mitgespielt. Allerdings werden auch hier die längeren Noten zerteilt. Wie auch die gesungene Bassstimme meist aus den Tönen des Akkordes besteht – die Grundharmonie ist meist über mehrere Töne hindurch dieselbe, so arbeitet auch die Orgelstimme hier weitgehend mit „Akkordzerlegungen“, während im Kyrie mehr „Zwischennoten“ vonnöten waren. Durch eine derartig unterschiedliche Gestaltung und doch das gleiche Grundprinzip werden in dieser Messe die einzelnen Sätze bzw. die einzelnen Abschnitte ihrem Charakter entsprechend verschieden gestaltet.

Ganz anders geht Michael Haydn in seiner „Missa in Dominica Palmarum secundum cantum choralem“⁶⁸⁴ vor (vgl. auch der Abschnitt über diese Messe im Kapitel über Choralmissen). Es handelt sich hier, wie der Titel schon sagt, um eine Choralmesse. Und Choral ist eben anders zu vertonen als Figuralmusik⁶⁸⁵, auch wenn diese für die Fastenzeit bestimmt ist. Nicht nur wo der Choral – deutlich

⁶⁸⁴ Michael Haydn, *Missa in Dominica Palmarum* (DTÖ, Bd. 45).

⁶⁸⁵ Auch der den Choral zitierende Abschnitt im Credo der „Missa tempore Quadragesimae“ ist in der gleichen Art gestaltet.

sichtbar auch durch die Notation in langen Notenwerten – direkt eingearbeitet ist (vgl. auch Notenbeispiel 161), auch in den Abschnitten mit festgelegtem Rhythmus findet man einen einfachen „Choralsatz“ – nämlich das Mitspielen der Bassstimme ohne diese rhythmisch weiter zu unterteilen (vgl. Notenbeispiel 162).

Einen ähnlich schlichten „Choralsatz“ findet man auch in der vierstimmigen „Lateinischen Messe für Advent und Fasten“ von Caspar Ett⁶⁸⁶ (s. weiter oben, auch Notenbeispiel 164). Dem in ganzen Noten notierten Choral ist im Satz Note-gegen-Note eine Generalbassstimme hinzugefügt, wobei der Orgelbass mit einigen Oktavierungen dem gesungenen Bass entspricht. Auch in dem rhythmisch ausnotierten Credo findet man diesen einfachen, nicht figurierten Orgelsatz.

Ein anderes Beispiel für den einfachen „Choralsatz“ der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ohne weitere Verzierungen findet man in der einstimmigen „Choral-Messe“ von Johann Baptist Schiedermayr⁶⁸⁷, die dem in Choralnoten notierten Choral eine rhythmisch fixierte vierstimmige Orgelbegleitung beifügt. Auch sie wurde weiter oben bereits erwähnt. Dem bezifferten Bass ist hier eine auskomponierte Stimme für die rechte Hand beigefügt, sodass man deutlich die typische Griffweise mit den drei oberen Stimmen in der rechten Hand in enger Lage erkennen kann. Wenn der Choral der Bassstimme so nahe kommt, dass sich kein vollständiger dreistimmiger Akkord in der rechten Hand ausgeht, wird die Anzahl der Stimmen auf zwei reduziert (vgl. auch Notenbeispiel 165).

Der Breslauer Komponist Joseph Schnabel⁶⁸⁸ hat seiner vierstimmigen „Missa quadragesimalis“⁶⁸⁹ (teilweise auch mehrstimmig) eine sehr detailliert bezifferte Generalbassstimme beigefügt, die neben der Orgel auch noch weitere Bassinstrumente („Corno di Bassetto“, „Bassi“, „Violonzello“ bzw. „Zelli“) mit teilweise kurzen selbständigen Elementen bzw. abwechselndem Gebrauch

⁶⁸⁶ 1788–1847.

⁶⁸⁷ 1779–1840.

⁶⁸⁸ 1767–1831.

⁶⁸⁹ Joseph Schnabel, *Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo*, Bratislava (T. E. C. Leuckart) o. J.

vorschreibt.⁶⁹⁰ Zusätzlich zu der Bezifferung findet man für die Orgel neben Angaben zur Dynamik auch solche zum Pedalgebrauch bzw. Manualierspiel. Die Generalbassstimme ist weitgehend als basso seguente angelegt, folgt also der jeweils tiefsten Singstimme.

The image displays two systems of musical notation for the Sanctus. The first system features vocal staves with lyrics: "ria tu a pleni pleni sunt coeli et terra gloria tua a pleni pleni sunt coeli et terra gloria tua". Below the vocal staves are staves for Violoncello and Organo. The second system continues the vocal parts with lyrics: "ria tu a O san - na O san - na O san - na O san - na". Below these are staves for Violoncello and Bassi. The organ part includes detailed fingering and dynamic markings such as *ff* and *ff*.

Notenbeispiel 237: Schnabel: *Missa quadragesimalis, Sanctus*.

Da es sich bei dieser Messe um eine über die Gestaltung der Generalbassstimme hinausreichend interessante Komposition handelt, soll auf sie etwas näher eingegangen werden:

Das 29 Takte lange Kyrie (d-Moll) ist von einer Gegenüberstellung eines am Worhrhythmus orientierten punktierten Motivs mit teilweise ausgedehnten melismatischen Figuren geprägt, wobei die Stimmen immer wieder paarweise (oft in Terzen bzw. Sexten) geführt werden. Das „Christe eleison“ erhält dabei keinen eigentlichen eigenen Abschnitt, lediglich dreieinhalb (nicht begleitete) Takte (T. 13–

⁶⁹⁰ In einer zweiten Ausgabe ergänzte Schnabel die Partitur durch zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner und drei Posaunen, alle ad libitum.

Vgl. auch Helmut Loos, Die Rolle der Orgel in den Messen der Breslauer Domkapellmeister des 19. Jahrhunderts und die Arrangementpraxis der Zeit, in: Friedrich W. Riedel (Hg.), Kirchenmusik mit obligater Orgel, Sinzig 1999, S. 105 f.

16), die von einem Solo-Lauf des Corno di Bassetto eingeleitet und einem kurzen Lauf der Orgel (mit Pedal) abgeschlossen werden (F-Dur), sowie einem „Einwurf“ vor der variierten Wiederkehr des Beginns (T. 23–24) als Abschluss des Satzes, wieder durch einen solistischen kurzen Lauf der Generalbassstimme mit diesem verbunden.

Notenbeispiel 238: Schnabel: *Missa quadragesimalis*, Kyrie, T. 16 ff.

Das eher gestraffte, im Unisono beginnende Credo (F-Dur, 44 Takte) ist über weite Strecken homophon angelegt. Erst ab dem fugierten „et in Spiritum sanctum“ (T. 90), werden die Stimmen von einander gelöst. Die Generalbassstimme befreit sich etwas von den Gesangstimmen, indem sie kurz pausiert oder Pausen des Chores mit kurzen Überleitungen bzw. weiterführenden Akkorden überbrückt.

Der ruhige Abschnitt des „Et incarnatus est“ (T. 47 ff.) wird lediglich von einer einstimmigen Pedallinie, die in gehaltenen Tönen die Bassstimme nachzeichnet, begleitet. Beim „et homo factus est“ (T. 54 ff.) verstummt die Orgel schließlich ganz, um im anschließenden „Crucifixus est“ im finsternen f-Moll kurz stützend einzugreifen und nach der Generalpause nach „passus“ wieder zu schweigen (T. 67ff.).

Der folgende Abschnitt (Tempo *Imo*, T. 73ff., „Et resurrexit“) greift das Anfangsthema im Unisono wieder auf, führt es jedoch harmonisch reicher weiter. Eingeleitet von einem solistischen C-Dur-Aufgang des Basses nimmt auch das „et in Spiritum sanctum Dominum“, das als Fugato gestaltet ist, den von einer Wechselnote geprägten Beginn des Credo als Thema (T. 90ff.), wobei die Generalbassstimmen die einzelnen Singstimmen in ihrer Linearität ohne füllende Noten mitspielen. Nach einem kurzen homophonen Abschnitt werden mit dem Text „et unam sanctam catholicam“ (T. 109ff.) den Bässen die drei oberen Stimmen jeweils mit dem Thema des Credobeginns gegenübergestellt, wobei sich diese Gegenüberstellung auch in der

Generalbassstimme, die die streichenden Bassinstrumente nun aufspaltet, widerspiegelt. Im Folgenden wird die Gegenüberstellung auf Bass und Tenor reduziert, wozu Sopran und Alt weitgehend parallel geführt eine fast statisch auf wenige Töne reduzierte Stimme erhalten.

The image shows a musical score for the 'Credo' section of Schnabel's Missa quadragesimalis, starting at measure 109. It features four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: 'sanctam catholicam / et apostolicam ecclesiam / unum bap-'. The third staff is a vocal part with lyrics: 'confiteor'. The bottom staff is an instrumental part for Basses, with lyrics: 'et unam sanctam / sanctam catholicam / confiteor unum /'. The instrumental part includes markings for 'Violonzello' and 'Bassi'.

Notenbeispiel 239: Schnabel: Missa quadragesimalis, Credo T. 109 ff.

Der Schluss des Satzes (ab „et vitam venturi“, T. 130ff.) ist wieder fugiert.

Sanctus (F-Dur, 64 Takte) und Benedictus (B-Dur, 30 Takte) arbeiten thematisch mit auf- und abwärts gerichteten Skalen- und Dreiklangselementen in verschiedenen rhythmischen Konstellationen und Gegenüberstellungen.

Das Sanctus beginnt im Gesang mit langen Notenwerten, die aber durch die nur den Beginn markierende Bassstimme und die unterbrechenden Generalpausen (die auch im weiteren Verlauf des Satzes hervortreten) etwas aufgelockert werden. Das „Pleni sunt coeli et terra“ (T. 17ff.) verlangt von den Sängern wie auch den Generalbassinstrumenten die bisher größte Virtuosität. Mit dem sukzessiven Einsätzen der Stimmen mit einem abwärts gerichteten Lauf beginnend („gloria“, T. 21ff) wird vom Bass mehr als von den anderen Singstimmen eine gewisse Wendigkeit verlangt. Er hängt hier deutlich an der instrumentalen Bassstimme.

The image shows a musical score for the 'Sanctus' section of Schnabel's Missa quadragesimalis, starting at measure 23. It features four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: 'ria tu a pleni pleni sunt coeli et terra gloria'. The third staff is a vocal part with lyrics: 'gloria tu a pleni pleni sunt coeli et terra glo'. The bottom staff is an instrumental part for Violoncello and Organ, with lyrics: 'glo-ria tu a pleni pleni sunt coeli et terra glo'. The instrumental part includes markings for 'Violonzello' and 'Org.'.

Notenbeispiel 240: Schnabel: Missa quadragesimalis, Sanctus T. 23 ff.

Am Ende des Sanctus wird noch einmal – in ähnlicher Gestaltung mit langen Notenwerten wie am Beginn – gleichsam als abschließende Zusammenfassung die absteigende Linie der aufsteigenden gegenübergestellt.

The image shows a musical score for the end of the Sanctus. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: "na in ex-cel-sis in excel-sis." The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with long, descending notes. Dynamics include *ppf* (pianissimo fortissimo) and *dimin.* (diminuendo). The score is in G minor and 3/4 time.

Notenbeispiel 241: Schnabel: *Missa quadragesimalis*, Sanctus, Schluss.

Auch im Benedictus wird dem Bass, wie schon an mehreren Stellen in den vorangegangenen Sätzen, eine von den anderen Stimmen hervortretende Rolle zugeteilt, etwa wenn er solistisch den nun zur Vierstimmigkeit erweiterten oberen Stimmen entgegentritt (T. 9ff.)

The image shows a musical score for the Benedictus. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: "venit in nomi-ne Do-mi-ni be-nedic-tus qui venit in nomi-ne Do-mi-ni". The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with long, descending notes. Dynamics include *ppf* and *dimin.*. The score is in G minor and 3/4 time.

Notenbeispiel 242: Schnabel: *Missa quadragesimalis*, Benedictus, T. 11ff.

Das abschließende „Osanna“ (T. 18ff.) arbeitet mit dem gleichen Material (absteigende Terz- bzw. Dreiklangsmotivik, Skalenfiguren) wie jenes des Sanctus, gibt den Dreiklangfiguren jedoch einen markanteren punktierten Rhythmus. Die Zahl der Gesangstimmen wird zum Abschluss auf sieben erhöht, ergänzt durch eine „Tremolo“-Begleitung des Generalbasses:

Notenbeispiel 243: Schnabel: *Missa quadragesimalis*, *Benedictus*, T. 26ff.

Beim Agnus Dei (92 Takte, d-Moll/D-Dur), in dem der wiederholte Text jeweils unterschiedlich musikalisch ausgeführt ist, sticht am Beginn die differenzierte Bezeichnung der Dynamik, die teilweise für jeden einzelnen Ton (auch des Generalbasses) eine eigene Vorgabe macht, ins Auge. Der Beginn erinnert von der Satzstruktur – die Männerstimmen beginnen im Unisono, der ganze Chor „antwortet“ im vierstimmigen Satz – an den Beginn des Kyrie. Thematisch fällt der enge Bezug zu Sanctus und Benedictus auf, so entspricht gleich das eröffnende Motiv, das dann im weiteren Verlauf immer wieder auftaucht (etwa bei „miserere“ in den Männerstimmen) dem Beginn des „Pleni sunt coeli et terra (Sopran) im Sanctus, allerdings ist es nun in Moll umgewandelt. Erst beim „Dona nobis“ (ab T. 42) erscheint es wieder in Dur.

Notenbeispiel 244: Schnabel: *Missa quadragesimalis*, *Agnus Dei*, Beginn.

Die Satzstruktur zeigt eine gewisse kontrapunktische Eigenständigkeit der Stimmen, wobei wieder ein Gegeneinanderstellen unterschiedlicher Elemente gegenüber einer imitatorischen Satzweise überwiegt. Der Satz klingt im Pianissimo, nach mehrfacher

Motivwiederholung, begleitet von der einstimmig geführten Orgel im Pedal (wie schon an mehreren anderen besonders leisen Stellen), aus.

Die Notation mit (mehr oder weniger stark) beziffertem Bass wurde immer mehr zurückgedrängt. Grundlegende Elemente des Generalbassspiels hielten sich jedoch davon unabhängig. Als erstes Beispiel für diesen Übergang diene eine Messe, jene für Sopran und Alt in C⁶⁹¹, von Simon Sechter⁶⁹², der wie seine Schriften es ja belegen, ganz aus der Generalbasspraxis stammt.

J. E. Habert schreibt 1868 in seinem Nachruf auf Simon Sechter darüber:

Diese Messe wurde hier in Gmunden am 1. Oktober d. J. beim heil. Geistamte zum Beginne des Schuljahres aufgeführt, und machte auf alle Zuhörer einen gewaltigen Eindruck. Viele wurden zu Thränen gerührt und von allen Seiten wurde die Schönheit dieser Komposition gerühmt. Wunderbare Einfachheit, Lieblichkeit und ein klassischer Orgelsatz als Begleitung brachten diese ergreifende Wirkung zu Stande. Da ist nichts von gesuchten Harmoniefolgen, nichts von berechneten Knalleffekten, sondern alles natürlich und einfach; daher herrscht durch die ganze Komposition eine Ruhe, etwas Erhabenes, das wieder auf den Hörer beruhigend wirkt und ihn in eine andächtige, feierliche Stimmung versetzt.⁶⁹³

Als eine der beliebtesten Messen Sechters bezeichnet auch Ernst Tittel 1935 diese Messe.⁶⁹⁴ Die Gesangstimmen – es handelt sich hier am Beginn des Kyrie um die einfachste Form der Imitation, nämlich das Nacheinandersingen des Themas in den beiden Stimmen, dem ein kurzer gemeinsamer Abschnitt (2 Takte) und ein Orgelzwischenspiel folgt – sind hier einfach gehalten. In der Orgelbegleitung sticht sofort die, von den figurierten Messen bekannte durchgehende Achtelbewegung in der linken Hand hervor.

⁶⁹¹ Simon Sechter, *Missa in C*, Wien (F. Glöggel) 1858.

⁶⁹² 1788–1867.

⁶⁹³ Habert, *Simon Sechter*, S. 94 f.

⁶⁹⁴ Ernst Tittel, *Simon Sechter als Kirchenkomponist (Diss.)*, Wien 1935, S. 97.

Adagio. **KYRIE.** **S. SECHTER.**

Soprano.
Kyrie eleison

Alto.
Kyrie eleison

Organo.
p

Notenbeispiel 245: Sechter: *Missa in C, Kyrie.*

Obwohl die Töne des Dreiklangs mit kleineren Intervallschritten „ausgefüllt“ sind, wird hier im Unterschied zu den früher genannten Messen fast ganz auf Chromatik verzichtet. Die rechte Hand ist durch eher einfache Akkorde in längeren Notenwerten gekennzeichnet, die meist denen der Singstimmen entsprechen. Sie spielt diese auch wörtlich mit, ergänzt sie aber – auch das entspricht ja der Generalbasspraxis – zu einem „vollständigen“ drei- bzw. vierstimmigen Satz. Auch hier wird der Bass der Taktart und dem Charakter des jeweiligen Satzes angepasst und damit auch eine optimale rhythmische Stütze durch die Orgel erreicht:

rae et in visi-bi-li-um om-nium

visi-bi-li-um om-nium

Notenbeispiel 246: Sechter: *Missa in C, Credo.*

In Zwischenspielen wird von dieser schlichten Spielart nicht wesentlich abgegangen. Im Benedictus etwa, das der Tradition entsprechend etwas mehr Orgel zulässt, wird die gleichmäßige Bewegung im Bass nur kurz unterbrochen (wobei sie in Kombination mit der Oberstimme weitergeführt wird), die rechte Hand ist im

Zwischenspiel auf einfache Akkorde beschränkt, die sich bei näherer Betrachtung als die Vereinfachung bzw. Grundsubstanz des Beginns der Singstimme erweisen.

Diese Form der Begleitung findet man teilweise auch noch bei den Komponisten, deren Geburtsdatum bereits im 19. Jahrhundert liegt – die immer wieder als „Epigonen der Klassik“ von jenen, die diesen Stil ablehnten, naturgemäß nicht unbedingt geschätzt waren. Ein Beispiel dafür, die „Missa de St. Norberto“⁶⁹⁵ von Ludwig Carl Seydler⁶⁹⁶ wurde ja bereits genannt (Notenbeispiel 229 und 232). Auch hier wird die linke Hand gegenüber der rechten Hand relativ unabhängig und in einer durchgehenden (wenn auch nicht so strikten) Bewegung geführt. Die Stimme der rechten Hand weist einige sicherlich leichter in ausgeschriebener Notation festzulegende Gestaltungsweisen auf, ist aber dennoch (natürlich auch dem Zweck der Messe entsprechend) einfach gehalten.

Die Verwendung der Generalbassnotation macht auch vor „großen“ Komponisten des 19. Jahrhunderts keinen Halt. Von Johannes Brahms⁶⁹⁷ ist eine vier- bis sechsstimmige Messe für gemischten Chor und Continuo⁶⁹⁸ erhalten. Nur das Kyrie enthält einen Continuo-Part, dieser besteht aus einer nur spärlich bezifferten Bassstimme.⁶⁹⁹ Dennoch handelt es sich hier nicht um eine entbehrliche „Füllstimme“ – der Bass ist hier einerseits notwendiges Klangfundament, hat aber auch, wie es gleich die aufsteigende Skala am Beginn zeigt, eigenständigen Charakter:

⁶⁹⁵ Ludwig Carl Seydler, 6 kurze Messen für zwei gleiche Stimmen mit Begleitung der Orgel componirt von Ludwig Carl Seidler, No. 1 de St. Norberto in G (Eigenverlag).

⁶⁹⁶ 1810–1888.

⁶⁹⁷ 1833–1897.

⁶⁹⁸ Johannes Brahms, Messe für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor und Continuo (Orgel). Erstdruck. Im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hrsg. von Otto Biba, Wien (Doblinger) 1984.

⁶⁹⁹ Das Zustandekommen dieser Messe beschreibt Otto Biba im Vorwort zur Erstausgabe ausführlich.

é-ti-am pro no-bis: sub-son-ti-o si-lato pas-sus, et se-pulch-ro

Tempo I. Tutti

Et re-sur-réxít tertí-a die, se

Tempo I.

Notenbeispiel 248: Bibl. Missa choralis, Credo (Skizze und Reinschrift).

Die Ideen des Cäcilianismus waren eher auf Polyphonie oder einen einfachen klaren Satz ausgerichtet, wenig Positives konnte man hingegen der figurierten Spielart abgewinnen. Dennoch kann man auch bei den Komponisten des Cäcilianismus einige Grundzüge des Generalbasses erkennen – der Zeit, nämlich der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entsprechend natürlich in einer weiterentwickelten Form.

Betrachtet man die „Preis-Messe“ von Franz Xaver Witt⁷⁰¹ so findet man eine relativ einfach akkordische Begleitung vor, die die Gesangstimmen oft durch weitere harmonische Fülltöne ergänzen. Einiges hat sich bereits geändert: In den Noten findet man immer öfter genauere Angaben zu der Registerwahl – eine abwechslungsreiche Registrierung wird auch in dieser an sich recht schlichten Begleitung gefordert. Die Verwendung des Pedals wird nun zunehmend eigens gekennzeichnet. Sicherlich kam auch bereits in früheren Generalbassstimmen das Pedal zum Einsatz (mehr dazu in einem späteren Abschnitt).

⁷⁰¹ Franz X. Witt, Missa in honorem Sancti Francisci Xaverii (Preis-Messe) ad quatuor voces aequales comitante organo, op. 8, Regensburg (Friedrich Pustet, 3. Aufl.) 1877.

Con moto. $\text{♩} = 88$.

Be-ne-di-ci-mus
Et in ter-ra pax homi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Be-ne-di-ci-mus
Laudamus te, be-ne-
Laudamus te, be-ne-
(Principal 8 F. Gedakt 8 F. und Oktav 8 F.) Dazu Trompet 8 F.
Ped.

Notenbeispiel 249: Witt: Preis-Messe, Gloria, Beginn.

Nur teilweise geht der Orgelbass hier den gleichen Weg wie der gesungene Bass, doch findet man sogar stellenweise Umspielungen, wie man sie aus der alten Tradition kennt:

in glo-ri-a, in glo-ri-a De-i Pa-tris. A-men.
riten.
riten.

Notenbeispiel 250: Witt: Preis-Messe, Gloria, Schluss.

4.6.3 Exkurs: Dynamische Gestaltung durch die Satzstruktur

Möglichkeiten einer differenzierten Gestaltung gibt es bei der Ausführung des Generalbasses je nach Können des Spielers viele. Die einfachste – und in der Ausbildung am Beginn stehende – ist der vierstimmige homophone Satz. Um einer unterschiedlichen Besetzung in den Singstimmen verbunden mit dynamischen Abstufungen aber auch dem Charakter des Stückes gerecht zu werden, findet man auch andere Arten der Begleitung.

Bereits Carl Philipp Emanuel Bach schreibt Mitte des 18. Jahrhunderts in seinem auch noch im 19. Jahrhundert verbreiteten „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“, dass der Organist die Anzahl der Stimmen variieren kann. Allgemein meint er dazu:

§. 23. Das Accompagnement kann ein – zwey – drey – vier – und mehrstimmig seyn.

§. 24. Das durchaus vier und mehrstimmige Accompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u. s. w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat.[...]

§. 26. Das drey- und wenigerstimmige Accompagnement braucht man zur Delicatesse, wenn der Geschmack, Vortrag oder Affect eines Stückes ein Menagement der Harmonie fordert. Wir werden in der Folge sehen, daß alsdenn oft keine andre, als schwache Begleitung möglich ist.

§. 27. Bey unrichtigen und ungeschickten Compositionen, wo oft gar keine reine Mittelstimme, wegen des falschen Basses, woraus sie fließen sollen, vorhanden ist, deckt man, so viel möglich, die Fehler mit einer dünnen Begleitung zu; man geht sparsam mit der Harmonie um; man greift zur Noth eine Ziffer; man nimt seine Zuflucht zu Pausen, Nachschlägen u. s. w.; man ändert, wenn man allein accompagnirt und es sich thun läßt, aus dem Stegreif den Baß und erhält dadurch richtige und natürlich fließende Mittelstimmen eben so gewiß, als wenn man mit den falschen Ziffern so verfährt. Wie oft ist dies letztere nicht nöthig!

§. 28. Das einstimmige Accompagnement besteht entweder aus den vorgeschriebenen Baßnoten allein, oder aus ihrer Verdoppelung mit der rechten Hand.⁷⁰²

Auch Daniel Gottlob Türk sieht in „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“ (1787) im Wechsel der Anzahl der begleitenden Stimmen eine Möglichkeit, dynamische Abstufungen zu erreichen:

Die Wahl der zwey drey- und mehrstimmigen Begleitung kann zum angemessenen Vortrage ebenfalls viel beytragen. Wenn z. B. das forte und piano so schnell abwechselt, daß es nicht möglich ist, jedes auf einem andern Klaviere zu spielen, so nimmt man die Akkorde beym forte sehr voll, beym piano aber nur zwey- oder dreystimmig. Außerdem trägt auch das Mitspielen und Weglassen das Pedals zu diesem schnellen Abwechseln des Starken und Schwachen viel bey, wenn man nemlich nur das forte mit demselben spielt, und beym piano pausirt z. B.

<i>(Baß:)</i>	<i>c, c, c, c</i>	<i>g, g, g, g</i>	<i>G</i>
	<i>for pi</i>	<i>for pi</i>	<i>for</i>
<i>(Pedal:)</i>	<i>c (Pausen)</i>	<i>g (Pausen)</i>	<i>G, etc.</i>

Ueberhaupt muß der Organist nicht immer beyde Hände voll nehmen: oft sind drey Stimmen schon genug; oft können deren fünf und mehrere gebraucht werden.⁷⁰³

In seiner weit verbreiteten „Anweisung zum Generalbaßspielen“, beschreibt er die Notwendigkeit des Variierens der Anzahl der Stimmen, wobei bei Fortissimostellen durchaus vollgriffig gespielt werden kann:

Am gewöhnlichsten wählt man die vierstimmige Begleitung. Bey schwach vorzutragenden Tonstücken und einzelnen Stellen, folglich besonders da, wo piano steht, und bey schwacher Besetzung etc. darf man größten

⁷⁰² Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 2. Teil, Berlin 1762 / Leipzig 1797 (Faks.-Reprint Kassel u. a. 1994), S. 5f.

⁷⁰³ Daniel Gottlob Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie (Bibliotheca Organologica. Bd. V), Leipzig/Halle 1787 (Hilversum 1966), S. 152f.

Theils nur dreystimmig begleiten, damit nicht etwa durch zu starke Begleitung die Haupt- oder wichtigern Stimmen verdunkelt werden, wie dieß von geschmacklosen Generalbaßspielern sehr häufig geschieht. – Auch die zweystimmige Begleitung wird hin und wieder, z. E. bey einem pianissimo, in Arien während des Gesanges etc. nothwendig. Ist die Besetzung sehr stark, wie bey Sinfonien, Chören u. dgl., oder kommen außerdem einzelne stark und feurig vorzutragende, mit ff bezeichnete, Stellen vor: so begleitet man auch wohl fünf- und mehrstimmig. In solchen Fällen greift man also, nach §. 42 auch mit der linken Hand außer dem Basse noch einige Intervalle, z. B. die Octave oder die Quinte etc. Dem angehenden Generalbaßspieler sind jedoch diese Verdoppelungen, wobey er leicht gegen die eine oder die andere Regel verstoßen kann, vor der Hand noch zu widerrathen.⁷⁰⁴

Dass das Wechseln der Stimmenzahl auch noch im 19. Jahrhundert bekannt und erwünscht war, zeigen zwei Regeln zum Generalbassspielen in der „Harmonie- und Generalbass-Lehre nebst einem Anhang vom Contrapuncte. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen an der k. k. Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien.“ von Joseph Drechsler (ca. 1820):

III. Regel. Am gewöhnlichsten begleitet man vierstimmig. Beym Piano und bey schwacher Besetzung nur dreystimmig, um die wichtigeren Stimmen nicht zu verdunkeln. Ist die Besetzung stark oder sind die Stellen mit ff bezeichnet, so begleitet man

IV. Regel, wohl auch fünf- und mehrstimmig. Bevor man Dreystimmig begleiten will, muß man die vierstimmige Begleitung üben, weil sie leichter ist als die erstere.⁷⁰⁵

⁷⁰⁴ Daniel Gottlob Türk, Anweisung zum Generalbaßspielen, Wien 1822, S. 98.

⁷⁰⁵ Joseph Drechsler, Harmonie- und Generalbass-Lehre nebst einem Anhang vom Contrapuncte, Wien 1816 [?], S. 75.

Möglichkeiten der dynamischen Abstufung bringt natürlich auch ein mehrmanualiges Instrument. C. Ph. E. Bach beschreibt bereits die Ausführung folgendermaßen:

§. 7. Die Regeln, welche man überhaupt wegen des Forte und Piano bey einer Orgel und einem Flügel mit zwo Tastaturen geben kann, sind folgende: Das Fortißimo und das Forte wird auf dem stärkern Manuale genommen. Bey jenem können die consonirenden Accorde ganz, und bey den dissonirenden, nur die Consonanzen daraus in der linken Hand mit gegriffen werden, wenn es die Ausführung der Grundnoten erlaubt. Diese Verdoppelung muß alsdenn nicht in der Tiefe, sondern nahe an der rechten Hand geschehen, damit die Harmonie beyder Hände zusammen gränze, und kein Zwischenraum entstehe, zu geschweigen, daß widrigenfalls durch die brummende Tiefe eine ekelhafte Undeutlichkeit verursacht würde. Die blosse Verdoppelung der Grundnoten mit der Octave in der linken Hand ist ebenfalls von einer durchdringenden Wirkung, und alsdenn unentbehrlich, wenn diese Noten nicht sehr geschwind sind, und leicht heraus gebracht werden können, dabey aber einen gewissen Gesang enthalten, welcher eine ziemliche Weite einnimmt. Bey Fugen, wenn das Thema eintritt, bey Nachahmungen, welche stark vorgetragen werden sollen, thut diese Verdoppelung der Grundnoten sehr gut. Wenn aber bey einem Thema, oder überhaupt bey einem Gedanken, welcher einen besondern Ausdruck erfordert, einige bunte Figuren vorkommen, welche mit einer Hand in Octaven nicht wohl herausgebracht werden könne: so verdoppelt man wenigstens die Hauptnoten, und spielet die übrigen einfach (a).

Hierdurch behält die rechte Hand ihre Harmonie, welche bey contrapunctischen Sachen nicht wohl gemisset werden kann. Bey dem mezzo forte kann die linke Hand mit den Baßnoten allein auf dem stärkern Manuale bleiben, indem die rechte auf dem schwächern ihre Harmonie vorträget. Bey dem Piano spielen beyde Hände auf dem schwächern Manuale. Das Pianißimo wird auf eben dieser Tastatur

durch die Verminderung der Harmonie heraus gebracht. Man muß, um diesen Vorschriften genug zu thun, das Ohr beständig mit zu Hülfe nehmen, weil die Andeutungen nicht allezeit genau beygesetzt sind, und weil auch oft die Schwäche und Stärke des Vortrages von der Willkühr des Ausfühlers der Hauptstimme abhänget.⁷⁰⁶

Im 19. Jahrhundert waren eine relativ kleingliedrige dynamische Gestaltung sowie Crescendi und Decrescendi auch auf der Orgel erwünscht bzw. notwendig, um den Gesang entsprechend begleiten zu können. Eine Möglichkeit war entsprechend häufiges Umregistrieren (bzw. die Verwendung mehrerer Manuale) – soweit das auf der Orgel und in dem entsprechendem Stück dem Organisten möglich war. Später konnten natürlich auch Spielhilfen wie Jalousieschweller, Kombinationen oder Walze zum Einsatz kommen. All das gab es allerdings nur auf modernen, und vieles davon nur auf größeren Instrumenten.

Robert Führer beschreibt in seinem „Handbuch für den praktischen Organistendienst“ genau das oben beschriebene Prinzip zur dynamischen Gestaltung, nämlich zur Ausführung der Orgelstimme auf kleinen Instrumenten, die keine entsprechenden Abstufung durch Registrierung erlauben:

Schwerer dagegen ist es, die gehörigen Effekte auf kleineren Orgeln von 4–6 Registern hervorzubringen, da hier die Mittel nicht ausreichen. Man hat daher künstliche Wendungen zu machen, um den Zweck zu erreichen. Die Anwendung solcher Mittel wird sich meistens bei einer mittelmässig starken (sogenannten Tutti-Begleitung) oder beim crescendo, diminuendo, fortissimo zeigen, weil kleinere Orgeln nicht solche Register enthalten, die dazu verwendbar wären.

Ohne diese Abhandlung ins weite zu ziehen und viel theoretischen Kram zu machen, – besteht die ganze Geschicklichkeit in der zweckmässigen Anwendung des zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen Spieles (Accompagnements), welches mit der grössten Umsicht und Sorgsamkeit

⁷⁰⁶ Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, S. 245f.

da angewendet werden muss, wo man in der Registerauswahl eines Orgelwerkes beschränkt ist.

Zur besseren Uebersicht und Anschauung folgt eine Tabelle von Beispielen, worin diese hier bezeichneten Benennungen sammt ihrer Ausführungsart enthalten sind. Der aufmerksame Beobachter wird das Verfahren bald erkennen und nach Bedarf anzuwenden wissen, wesshalb auch Jedem, der dieses Schriftchen mit Erfolg benützen will, eine öftere Uebung solcher, in allen Orgelparthieen vorfindiger Sätze, wohlmeinend angerathen wird, weil er nur dadurch in den Stand gesetzt werden kann, auch da zweckmässig mitzuwirken, wo die vorhandenen Mittel allzu beschränkt sind.⁷⁰⁷

tutti. 8 3 4 6 7 6 5

ffortissimo.

Ausführung.

The image shows a musical score for a piece titled 'tutti. ffortissimo.'. It consists of two staves: a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff has a treble clef and a 3/4 time signature. Above the first few notes are fingerings: 8, 3, 4, 6, 7, 6, 5. The grand staff has a 3/4 time signature and a forte (ff) dynamic marking. The music is written in a style typical of 19th-century organ literature.

Vorschrift.

Solo. 3 76 10 98 5 6 # 65 98 5 #

p

Ausführung.

The image shows a musical score for a piece titled 'Solo. p'. It consists of two staves: a bass staff and a grand staff (treble and bass). The bass staff has a treble clef and a 2/4 time signature. Above the first few notes are fingerings: 3, 76, 10, 98, 5, 6, #, 65, 98, 5, #. The grand staff has a 2/4 time signature and a piano (p) dynamic marking. The music is written in a style typical of 19th-century organ literature.

⁷⁰⁷ Robert Führer, Handbuch für den praktischen Organisten-Dienst bestehend in belehrenden und leicht fasslichen Abhandlungen über die einzelnen Zweige des Orgelspiels und als Hilfsmittel für alle Fälle dieses Geschäftes vorzüglich zum Gebrauche für Anfänger und minder Geübte, Augsburg o. J. [1854], S. 3.

Vorschrift.

Ausführung.

piano cres - - cen - - do - - f ff

p cres - - cen - - do f ff

Notenbeispiel 251: Führer: Handbuch für den praktischen Organistendienst.

Interessant ist das hier beschriebene Prinzip des Variierens der Anzahl der Stimmen einerseits für Organisten, die selbst aus einem bezifferten Bass spielen sollen, aber auch in vielen anderen (auch späteren, nicht „generalbassmäßigen“) Kompositionen findet man die Arbeit mit zunehmender und abnehmender Stimmenzahl sehr häufig. Möglich ist das natürlich nur, wenn die Orgelstimme eine gewisse Freiheit hat, das heißt nicht „sklavisch“ an den Gesangstimmen hängt. Einige Beispiele sollen das demonstrieren:

Mäßig bewegt. *Nach und nach schneller.*

mf Quo - ni - am tu so - lus san - etus. Tu so - lus Do - mi - nus tu so - lus Al - tis - si - mus. *ff*

Mäßig bewegt.

I. Man. *p* *ff* voll ohne Mixt.

Man. Ped.

Notenbeispiel 252: Waßner: Missa solennis „Laudate Dominum!“, Gloria.

Berthold Waßner⁷⁰⁸ erreicht in dieser Peter Griesbacher gewidmeten Messe⁷⁰⁹ durch sukzessives Hinzufügen von Stimmen eine Steigerung vom Piano bis zum Fortissimo (ergänzt mit einem Aufregistrieren der Orgel).

⁷⁰⁸ 1886–1969.

⁷⁰⁹ Berthold Waßner, Missa solennis „Laudate Dominum!“. Festmesse für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Orgelbegleitung, op. 50, Bernau. St. Blasien (Selbstverlag) 1918.

Eine nicht so plakative, aber für die Praxis typische derartige Gestaltung findet man auch bei Antonín Dvořák:

Notenbeispiel 253: Dvořák: Messe in D-Dur, Credo, T. 328–342 (Orgelstimme).

Zuerst wird nur die Altstimme piano begleitet, hier ist die Orgel nur dreistimmig ohne Pedal geführt. Dann singen die drei übrigen Stimmen dasselbe Thema (dreistimmig), nun wird forte begleitet, die Zahl der Stimmen auch in der Orgelbegleitung entsprechend erhöht und das Pedal hinzugefügt.

Zur Darstellung stärkerer Kontraste (hier⁷¹⁰ in Zusammenhang mit einem Manualwechsel) lässt sich dieses Prinzip ebenfalls gut anwenden:

Notenbeispiel 254: Witt: Preis-Messe, Gloria, Orgelstimme.

⁷¹⁰ Franz X. Witt, Missa in honorem Sancti Francisci Xaverii (Preis-Messe) ad quatuor voces aequales comitante organo, op. 8, Regensburg (Friedrich Pustet, 3. Aufl.) 1877.

Im Allgemeinen werden Orgeln (wie Musik überhaupt), wenn in hoher Lage gespielt wird, als lauter wahrgenommen. Insbesondere wenn mit eher weiten Registern gespielt wird, kann es in der Tiefe zu einem dunkleren, leiseren und wenig zeichnenden Klang kommen. Diese Phänomene ausnützend wird oft eine zusätzliche Steigerung durch zunehmende Höhe erreicht, umgekehrt auch das Düstere durch tiefe Lage hervorgehoben – eine Methode, die ja nicht nur bei Orgelmessen etwa beim „Crucifixus“ und „et resurrexit“ gerne eingesetzt wird. Werden tiefe Singstimmen begleitet, kann so in tiefer Lage durchaus auch vollgriffiger gespielt werden, ohne deshalb laut oder hervortretend zu sein, wie man es in der „Missa Dominicalis“⁷¹¹ von Peter Griesbacher sehen kann:

Notenbeispiel 255: Griesbacher: *Missa Dominicalis, Gloria*.

Hier kann auch, wo nur die beiden Männerstimmen singen, in Originallage begleitet werden.

Wie in der Orgelstimme ist im Gesang bei Steigerungswirkungen oft ein Steigen in der Tonhöhe einkomponiert. In der Orgel werden gerne beide Gestaltungsmittel –

⁷¹¹ Peter Griesbacher, *Missa Dominicalis in hon. Beatissimae Virginis Mariae ad quatuor voces inaequales (Canto, Alto, Tenore et Basso) comitante Organo vel Harmonio*, op. 140, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1909.

Anzahl der Stimmen und Veränderung der Lage – kombiniert, wie hier⁷¹² bei Josef Kainradl. Auch der Pedaleinsatz wird bewusst zur dynamischen Gestaltung benützt:



Notenbeispiel 256: Kainradl: Messe der hl. Elisabeth, Gloria (Orgel).

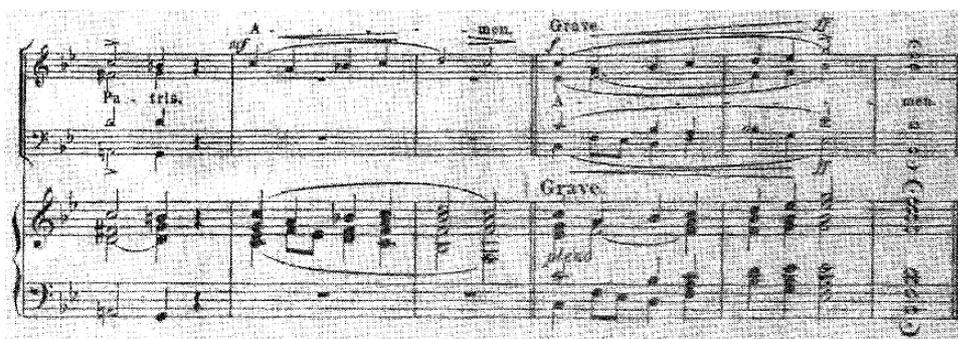
Das Mezzoforte am Beginn ist drei- bis vierstimmig mit Pedal, das Forte siebenstimmig, das Piano dreistimmig, ohne Bass und Pedal, etc.

Besonders gerne wird eine Steigerung der Stimmenzahl für Schluss- und Fortissimo-Wirkungen eingesetzt. In dezenter Weise kann das durch das Hinzufügen des Pedals und eine leichte Erhöhung der Stimmenzahl geschehen, wie bei Ignaz Mitterer⁷¹³,



Notenbeispiel 257: Mitterer: Missa dominicalis III, Kyrie, Schluss (Orgel).

oder auch zu vollgriffigeren Akkorden führen⁷¹⁴, wie bei Adalbert Ríhovský⁷¹⁵:



Notenbeispiel 258: Ríhovský: Missa „Loretta“, Gloria, Schluss.

⁷¹² Josef Kainradl, Messe der hl. Elisabeth mit Offertorium „Diffusa est gratia“ für Sopran- und Altstimmen mit Orgelbegleitung, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn.) o. J.

⁷¹³ Ignaz Mitterer, Missa dominicalis III, op. 47 (Musica Ecclesiastica Liefg. 46/47), Regensburg (H. Pawelek) o. J.

⁷¹⁴ Adalbert Ríhovský, Missa „Loretta“. Ad quatuor voces inaequales et organum oblig. (Violino I^{ma}, II^{do}, Viola, Cello, Basso, 2 Corni, 2 Trombi & Tromboni non oblig., op. 3, Prag (Mojmír Urbánek) o. J.

⁷¹⁵ 1871–1950.

4.6.4 Ergänzendes Bassinstrument und Orgelbass

In Kompositionen mit Generalbass hat die Bassstimme relativ großes Gewicht. Demzufolge wurde sie gerne von einem oder auch mehreren Streich- oder Blasinstrumenten zusätzlich zum Akkordinstrument gespielt. Selbstverständlich kann hier nicht auf die je nach Ort unterschiedlichen Aufführungsgegebenheiten, die natürlich die Wahl der jeweiligen Instrumente entschieden, eingegangen werden. Nicht immer kann für eine Messe eindeutig entschieden werden, wie die Ausführung stattfinden sollte, bzw. konnte ein und dieselbe Komposition an unterschiedlichen Orten je nach Möglichkeit und Geschmack mit zusätzlichen Instrumenten versehen werden, d. h. gegebenenfalls aus der Generalbassstimme der Bass kopiert oder einfach die komponierte instrumentale Bassstimme weggelassen werden.

Für die Entwicklung von Generalbassmessen ist neben dem Vorhandensein anderer Instrumente auch die Entwicklung der Orgel selbst von Bedeutung. Viele ältere Orgeln waren eher obertönig angelegt, d. h. die tiefe Lage, welche die, wie man oben gesehen hat, oft relativ „virtuos“ Bassstimmen zum Klingen bringen sollten, waren (im Manual) verhältnismäßig schwach. Was bei vielen Begleitfiguren, wie man sie gerade im 18. Jahrhundert findet, von Vorteil war, musste in diesem Fall durch ein ergänzendes Instrument in dieser Lage ausgeglichen werden. Mit der Entwicklung der Orgel hin zur Grundtönigkeit wurde auch die Basslage tragfähiger – damit konnte die Orgel ohne Probleme allein die (auf zunehmend längeren Noten basierende) Bassfunktion übernehmen.

Da sich die Werke mit zusätzlichem instrumentalem Bass nicht wesentlich von jenen unterscheiden, in denen dieser zumindest nicht angegeben ist, wird hier nicht detailliert darauf eingegangen. Zwei Beispiele, die einen etwas anderen Umgang mit den ergänzenden Bassinstrumenten zeigen, sollen dennoch kurz erwähnt werden:

Die „Missa Salesia“⁷¹⁶ ist, wie einige andere Messen des Münchner Hofkapellmeisters Kaspar Aiblinger⁷¹⁷, für Oberstimmen, in diesem Fall für 2 Soprane und 1 Alt, mit Begleitung von Orgel, Violoncello und Bass komponiert.

Die Orgel spielt die drei Singstimmen mit und ergänzt sie zu einem vierstimmigen Satz. Die Alt-Stimme übernimmt also in gewisser Weise die Rolle des Tenors:

Notenbeispiel 259: Aiblinger: Missa Salesia, Kyrie.

Zu den drei Singstimmen und der Orgelstimme treten zwei tiefe Streichinstrumente hinzu. Der „Bass“ spielt die Bassstimme der Orgel mit, das Violoncello hingegen die Altstimme. Nur an Stellen, in denen der Bass zu einer eigenständigen Stimme wird, wird dieses Prinzip durchbrochen:

Notenbeispiel 260: Aiblinger: Missa Salesia, Gloria, T. 7ff.

⁷¹⁶ Kaspar Aiblinger, Missa Salesia für 2 Sopran und 1 Alt, mit Begleitung von Orgel, Violoncelle u. Bass (Cyclus zwei und dreistimmiger Kirchencompositionen [...], No. 6), Augsburg, Verlag der K. Kollmann'schen Buchhandlung.

⁷¹⁷ 1779–1867.

Die Singstimmen rücken hier näher zusammen, sodass sie wirklich drei „Oberstimmen“ sind.

Das zweite Beispiel, das hier Erwähnung finden soll, ist die „Vocal-Messe für 4 Männerstimmen“⁷¹⁸ von Anton Diabelli⁷¹⁹. Sie ist für eine Ausführung ohne Begleitung konzipiert. Dennoch erschienen dazu sowohl eine Orgelbegleitung als auch eine Begleitung von „zwey Violoncells & Contrabass“⁷²⁰. Die Orgelstimme spielt einfach die Singstimmen in originaler Lage mit. Interessanter ist die Begleitung für Streichinstrumente – es sind ja nur drei gegenüber vier gesungenen Stimmen: Der Contrabass spielt hier die tiefste Stimme mit. Die beiden Celli hingegen springen zwischen den Stimmen herum, das erste mit Tendenz zu den höheren, das zweite verstärkt teilweise auch noch zusätzlich die Bassstimme:

The musical score is for the Gloria from Diabelli's Vocal Mass. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and three string parts (Violin 1, Violin 2, and Bass). The tempo is 'Allegro maestoso'. The dynamics are marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The lyrics are: 'Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o, Et in ter - ra pax, in ter - ra pax, in ter - ra pax.' The string parts provide accompaniment, with the Bass part playing the lowest line and the Violins playing the higher lines.

Notenbeispiel 261: Diabelli: Vocal-Messe mit Streicherbegleitung, Gloria.

Es handelt sich hier also um eine weitere Alternative zur Begleitung – gleichsam eine Mischung aus „gewöhnlicher“ Generalbasspraxis und Begleitung durch Streichquartett.

Dass sich die Möglichkeit des Mitspielens eines Streicherbasses mancherorts (in einem bereits gewandelten Stil) gehalten hat belegen auch die vom Kirchenmusik-

⁷¹⁸ Anton Diabelli, Vocal-Messe für 4 Männerstimmen, Wien (Anton Diabelli) o. J.

⁷¹⁹ 1781–1858.

⁷²⁰ Beide bei Anton Diabelli & Comp., Wien.

Verein an der Votivkirche in Wien herausgegebenen Kompositionen von Gottfried Preyer. Hier findet man in gewisser Weise eine Mischung aus traditioneller Generalbasspraxis und der bereits ausgeprägten Tendenz zu längeren liegenden Klängen, wie hier am Beginn des Gloria der „Missa in C“⁷²¹:

Allegro moderato.

Credo in u-num De-um Patrem omni-po-ten-tem fac-to-rum coe-li et ter-rae vi-si-bi-li-um

Allegro moderato.

f

o-mni-um et in-vi-si-bi-li-um et in u-num Do-mi-num Je-su-m Chri-stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum et ex

p

f

p

Notenbeispiel 262: Preyer: Missa in C, Credo.

⁷²¹ Gottfried Preyer, Missa in C für gem. Chor und Orgel, op. 86 (Gottfried Preyer. Sämtliche Werke für Kirchen-Musik, hrsg. vom Kirchenmusik-Verein an der Votivkirche in Wien, redigiert von Theobald Kretschmann), Wien (F. Wessely's Nachf. F. Rörich) o. J.

4.7 Vom „klaviermäßigen“ zum „orgelmäßigen“ Satz

Bis ins 18. Jahrhundert ist die Festlegung einer Komposition auf ein bestimmtes Tasteninstrument nur bedingt möglich. Zwar kann man aus den Entstehungsumständen, aus gewissen Eigenschaften der Komposition (etwa dem Tonumfang) oder dem Zweck der Werke Rückschlüsse ziehen, zwar wurde die Musik zunehmend „spezialisierter“, es hielt sich jedoch noch lange die Praxis, Kompositionen auf allen möglichen Tasteninstrumenten aufzuführen, und gegebenenfalls entsprechend anzupassen. Dementsprechend findet man auch viele Gemeinsamkeiten in der Musik für diese Instrumente.

Dass eine Orgel eine andere Art der Tongestaltung braucht als ein Cembalo oder Klavier liegt in ihrer Fähigkeit, Töne auszuhalten ohne dass diese an Klangstärke verlieren und andererseits in einer gewissen Beschränktheit, wenn es darum geht, durch die Änderung des Anschlags eine unterschiedliche Lautstärke hervorzubringen. Natürlich spielt für die Spielweise auch die Akustik eine Rolle, die sich in einem Kirchenraum doch wesentlich von einem doch meist kleineren Raum für Aufführungen auf besaiteten Tasteninstrumenten unterscheidet wie auch die Kraft des vollen Orgelklanges. Für die Orgel gab es daher, wie für jedes andere Tasteninstrument, trotz teilweise ähnlichem Repertoire, spezielle Anweisungen zur Spielweise und Tongestaltung. Im 19. Jahrhundert fällt auf, wie in der Literatur immer mehr der Unterschied zum Klavier hervorgehoben und das „klaviermäßige“ Spielen auf der Orgel abgelehnt wurde. Diese Ablehnung des „Klaviermäßigen“ geht einher mit Veränderungen im Orgelbau, die sowohl auf den Klang als auch auf die Spielweise großen Einfluss hatten.

Wenn im folgenden Abschnitt kurz auf die Spielweise aber auch die Neuerungen im Orgelbau eingegangen wird, geschieht dies, um Veränderungen in den Kompositionen von Orgelmessen verständlicher zu machen und deren Ursachen zu verstehen. Eine Analyse der Orgelmessen kann und soll sich in dieser Arbeit nicht allein auf das Notenbild beschränken, denn dieselben Noten können durch ein verändertes Klangideal in der Aufführung und unterschiedliche Instrumente zu völlig verschiedenen Ergebnissen führen.

4.7.1 Das Instrument

An dieser Stelle sollen daher einige Entwicklungen im Orgelbau, die mit der Gestaltung der Orgelmessen in direktem Zusammenhang stehen, dargestellt werden. Dabei geht es einerseits um allgemeine klangliche Tendenzen, die jene Orgellandschaften, mit denen sich die Arbeit befasst, betreffen, andererseits werden auch an einigen Stellen die unterschiedlichen zeitgenössischen Beschreibungen Hinweise auf die Ausführung von Orgelmessen bzw. die Ursachen von verschiedenen Entwicklungen geben.

4.7.1.1 Klangliche Entwicklung

Bereits im beginnenden 19. Jahrhundert ist in der Literatur deutlich das Streben nach einem neuen Klangideal festzustellen – die in ihrer Disposition die obertönige Struktur hervorhebenden Orgeln, die nun oft als schreiend bezeichnet werden und zu wenige Möglichkeiten für möglichst stufenlose dynamische Klangabstufungen bieten, werden immer mehr abgelehnt. Was zu einer reinen, klaren Generalbassbegleitung gute Dienste leistete und einer kontrapunktischen Stimmführung dienlich war, ist für eine „romantische“, wie sie sich im Laufe des Jahrhunderts entwickelte, weniger zweckmäßig. Eine bessere Klangverschmelzung innerhalb des Instrumentes wurde angestrebt, zu diesem Zweck die Aufteilung in verschiedene Gehäuse nach dem Werkprinzip aufgegeben.

Die neuen Vorstellungen führten allerdings nicht zu einem plötzlichen Umbruch im Orgelbau. Zum einen waren die Meinungen über diese Neuerungen genauso kontrovers wie die über den richtigen Stil in der Kirchenmusik, zum anderen wurden Veränderungen immer nur dort vorgenommen, wo man dies für die gewünschte Musik brauchte oder einfach ein Instrument wollte, das dem modernsten Stand entspricht, wie auch entsprechende finanzielle Mittel zur Verfügung stehen mussten. So erhielt sich etwa in der Gegend von Wien der „traditionelle“ Typ der barock-klassischen Orgel bis weit in das 19. Jahrhundert. Das „typische“ Instrument dieser

Zeit für mittlere bis größere Kirchen hat zwei Manuale und Pedal, steht also in seiner Anlage zwischen den nach dem Werkprinzip angelegten mehrmanualigen (3 oder 4 sind hier keine Seltenheit) „Barockorgeln“ des protestantischen Nordens und den häufig nur einmanualigen Instrumenten des „italienischen“ Südens. Weder die solistische Orgelmusik des 18. Jahrhunderts (etwa am Beginn und Schluss der Messe oder zur Elevation), noch die begleitende – insbesondere die Generalbassstimmen in Orchestermessen – verlangte eine wirklich eigenständige Pedalführung. Eher wurde das Pedal zur Verstärkung der – meist ohnehin bereits im Manual gespielten – Bassstimme genützt.

Bereits in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ist eine gewisse Veränderung des Klanges festzustellen. Nachdem die französische Revolution ebenso wie die Eingriffe durch Joseph II. überwunden waren, konnte diese Tendenz in einer größeren Zahl von Orgelneubauten ihren Niederschlag finden: Klangliche Elemente, die man später in der „romantischen“ Orgel wiederfinden wird, werden nun weiterentwickelt. Die wichtigste Tendenz ist wohl die zunehmende Grundtönigkeit der Instrumente, denn:

Beim Bau der Orgeln sollte besonders darauf gesehen werden, daß der achtfüßige Ton der vorherrschende sei, denn nur er verleiht dem Instrumente jene Würde, jenen Ernst, der allein im Stande ist, uns zu erheben und mit heiligen Gefühlen zu beseelen.⁷²²

Die 8'-Lage wird nun immer weiter ausgebaut, wobei auf einen Reichtum an unterschiedlichen Klangfarben aber zunehmend auch auf dynamische Möglichkeiten Wert gelegt wird. Vorerst entstehen keine „Riesenorgeln“ mit vielen Manualen, sondern auch größere Instrumente, etwa die immerhin 52-registrige Orgel von Ignaz Kober in der Stiftskirche von Heiligenkreuz (1804), beschränken sich meist auf 2 Manuale und Pedal. Gerade in Österreich hatten die vielfältigen Register in Äquallage bereits um und 1800 ein breites Farbspektrum gebracht – erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch die Orgel im Stift St. Florian (Franz Xaver Krizman, 1774). Neben dem Prinzipalchor als tragende Stimmen (Zungenstimmen findet man fast nur im Pedal) fallen vor allem die oft fein abgeschattierten „Charakterstimmen“

⁷²² Franz Krenn, *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen*, Wien 1845, S. 38.

auf, neben den Flöten sind es besonders die (damals noch) zart streichenden Stimmen wie Gamba und Salicional (im Wiener Bereich ist hier auch die Physharmonika zu erwähnen), die sowohl zum pianissimo Begleiten des Gesanges, als auch zur Musik etwa während der Wandlung Einsatz fanden. In der Tendenz zur Grundtönigkeit ist natürlich die Anzahl der 8-füßigen Register allein nicht das Entscheidende, sondern wie kräftig und tragfähig sie angelegt sind.

Größere Veränderungen findet man nun besonders im Umgang mit den Obertonregistern. Die Mixturen wurden – im wahrsten Sinne des Wortes – in den Hintergrund gedrängt: orgelbautechnisch, indem die Pfeifen der tieferen Register die vorderen Plätze einnahmen, und in der Disposition, indem im 2. Manual immer öfter überhaupt auf die Mixtur zugunsten eines 2'-Prinzipals als Klangkrone verzichtet wurde.

Anschaulich schildert Heinroth in seinem Artikel „Verjähmung und Schlendrian beim Orgelbau“ 1829 seine Abneigung gegen extreme Tonhöhen und Tiefen in der Orgel, aber besonders gegen Mixturen:

Die Orgel ist gleichsam der Repräsentant eines grossen Orchesters, in welchem sich nicht nur Menschenstimmen, sondern auch andere Tonwerkzeuge, die durch Tonhöhe und Tonfarbe von einander verschieden sind, vernehmen lassen. Der Mensch, der Erfinder und Vervollkommner dieses herrlichen majestätischen Instruments, ist aber, wie er dies bei seinem Wirken überhaupt gar zu gern thut, dabei in Extreme gefallen. In unsern Orchestern hören wir 16-, 8-, 4- und 2 füssige Stimmen, in der Orgel sind sogar 32- und 1 füssige angebracht.

Die einfüssigen Töne erscheinen in ihrer Höhe unserm Ohre, so wie die Mehlmilbe unserm Auge. Wir sehen zwar Körperchen, allein nur ein Vergrößerungsglas kann sie uns deutlich darstellen; so hören wir bei einem einfüssigen Register zwar Tönchen, allein es fehlt uns ein Gehörrohr, welches dem Ohre das leistet, was das Mikroskop für das Auge wirkt.

Was die 32füssigen Stimmen betrifft, so geht es damit nicht besser. Sie erscheinen dem Ohre in ihrer Tiefe, wie dem Auge die höchsten Gebirge, welche regelmässig ihr Haupt in die Wolken gehüllt haben, so

dass wir zwar etwas, aber nichts deutlich sehen. Die lebhaftere Phantasie muss oft sehr kräftig zu Hilfe kommen, und diese malt und gaukelt dem Auge und dem Ohre etwas vor, so dass wir glauben, Gegenstände und Töne deutlich gesehen und gehört zu haben. [...]

In ein sehr böses Extrem ist aber der Mensch dadurch gefallen, dass er die in unsern Orchester leise mitklingenden Consonanzen hat künstlich nachahmen wollen. Diesem Extreme haben wir zu verdanken alle Quinten-, Octaven- und Terzen-Register, und alle Mixturen unter sehr verschiedenen Namen, von denen mir das Vogelgeschrei am besten gefällt. Diese Mixturen haben viel Ähnlichkeit mit denen, welche wir aus der Apotheke bekommen: Sie müssen mit allerlei Süßigkeiten vermischt oder stark überzuckert werden, (sobald sie der Arzt in Form von Pillen verschreibt) wenn man sie ohne Ekel verschlucken will. Bei aller Bedeckung, Bemäntelung und Ueberzuckerung schmeckt die nicht ganz abgestumpfte Zunge dennoch den Teufelsdreck durch.⁷²³

Immer mehr änderte sich nun die Aufgabe der Mixturen von dem ursprünglichen Einsatz als glänzende Klangkrone hin zu einer quasi verstärkenden Füllstimme. Für das aus Einzelstimmen zusammengesetzte obertonreiche Klangbild, in dem die einzelnen Register (auch Quinten und Terzen) bis zu einem gewissen Grad separat wahrnehmbar sind, besteht immer weniger Verständnis.

Das Positiv (bzw. das zweite Manual) wird nun schrittweise zum Piano-Manual, das Hauptwerk zum Forte-Manual, wie es Franz Krenn 1845 beschreibt (er bezeichnet das Hauptwerk als „Manual“):

Das Positiv wird zum Manuale in demselben Verhältnisse registriert, als das Piano zum Forte, indem das Positiv das Piano, und das Manual das Forte ersetzen soll. Das Positiv darf aber nicht bloß aus vierfüßigen Registern bestehen, weil sonst der Ton desselben gegen jenen des

⁷²³ Johann August G. [?] Heinroth, Verjähmung und Schlendrian beim Orgelbau, in: Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Mainz, Paris, Antwerpen 1829, S.142ff.

Manuales zu kindisch, zu schwach wäre, und der ganze Effect verloren ginge.⁷²⁴

Auch die Zungenstimmen hatten es dem bereits zitierten Heinroth nicht gerade angetan. Der Wunsch nach einem in sich geschlossenen Klang führte im 19. Jahrhundert generell zu einem Zurückdrängen der Zungenregister, die allerdings im süddeutschen Raum ja ohnehin nur in beschränktem Umfang eingesetzt wurden:

Ein anderer Schlendrian besteht darin, dass man, bei Orgeln von zwanzig und einigen Stimmen, die Hauptkraft der Bässe in die Posaune und Trompete legt. Bekanntlich sind die Rohrwerke, wegen ihrer leichten Verstimbarkeit, wahre Organisten-Quäler. In kleinen Städten und auf dem Lande, wo dem Organisten, bei Tagelöhnerlohne, noch andere Geschäfte in Kirche und Schule übertragen sind, fehlt es ihm oft an Zeit (auch wohl an Geschick), die Rohrwerke vor dem Gottesdienste rein zu stimmen, so dass die Bässe im Pedale etwa in einem 16füßigen Subbasse bestehen, womit der von vielen hundert Stimmen gesungene Choral begleitet wird. Statt der Mixturen- und Quinten-Register disponire man lieber das Pedal so, dass es selbst dann noch kräftig genug bleibt, wenn die Posaune und Trompete, wegen Gehör zerreissender Unreinheit, nicht angezogen werden kann.⁷²⁵

Auf der klanglichen Ebene wurde die Entwicklung hin zu einer grundtönigen Disposition zwar weiter forciert, die „romantische“ Orgel mit ihren nach dem dynamischen Prinzip gestaffelten Manualen konnte sich allerdings erst in der zweiten Jahrhunderthälfte voll durchsetzen. Innerhalb der einzelnen Manuale konnte, basierend auf einem breiten Fundus an 8'-Registern, dynamisch (und nicht wie früher durch den Obertonaufbau) aufregistriert werden. Der Einbau von Jalousie-Schwellern half bei der Ausführung eines stufenlosen Crescendo/ Decrescendo.

Als Anhaltspunkt für die Disposition einer (kleinen) Orgel gibt Johannes Ev. Habert in seiner „Praktischen Orgelschule“ op. 16 den Hinweis:

⁷²⁴ Krenn, Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen, S. 38.

⁷²⁵ Heinroth, Verjähmung und Schlendrian beim Orgelbau, S.142ff., S.145f.

Die 8' Stimmen sind in einer guten Orgeldisposition in der Mehrzahl vertreten und zwar sind wenigstens nochmal so viele als 4' Stimmen; die 16' Stimmen sind wieder nur beiläufig in der Hälfte der 4' Stimmen vorhanden, so dass der 8' Ton kräftig hervortritt. Zu diesem Zwecke werden daher im Hauptwerk die 8' Stimmen weit mensuriert, damit sie kräftig, rund und voll wirken.⁷²⁶

Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert findet man die Tendenz zu kräftigeren Stimmen (und damit auch kräftiger intonierten einzelnen Registern) verwirklicht, was schließlich als Extrem auch zu dem Einsatz von „Hochdruckregistern“ führte. Gleichzeitig wurden immer größere Instrumente angestrebt.

4.7.1.2 Das Pedal

An vielen Orten wurde das Pedal bis weit ins 19. Jahrhundert nur zur Verstärkung des Basses verwendet – wie es ja auch viele Orgelmessen belegen. Dass man bei diesem Mitspielen der untersten Stimme der linken Hand mit dem Pedal nicht immer die entsprechende Oktav nahm (sei es, weil nur eine Oktav im Pedal zur Verfügung stand, oder weil es der Bequemlichkeit oder dem Können des Organisten eher entsprach) belegen mehrere Quellen. Gerade in dieser tiefen Lage „verschwimmt“ der Klang (je nach Instrument) auch bisweilen so, dass Oktavsprünge (natürlich bei entsprechendem Spielen in einem „vollständig“ ausgebauten Manual) nur bei aufmerksamem Zuhören auffallen. Wo man an der „traditionellen“ Kirchenmusik festhielt, waren auch die „traditionellen“ Instrumente ideal für deren Ausführung geeignet. So waren es nicht nur Gründe der Ersparnis an Kosten (durch die Einsparung von Pfeifen), sondern in erster Linie spieltechnische und musikalische

⁷²⁶ Johannes Ev. Habert, *Praktische Orgelschule*, op. 16, 2. Bd., (Johannes Ev. Haberts Werke. Serie VI. Orgelkompositionen), Leipzig ⁵1919, Vorwort S. II.

Gründe, die zu einer Beibehaltung der „kurzen“⁷²⁷ oder der „gebrochenen“⁷²⁸ Oktav in der tiefsten Oktav bis ins 19. Jahrhundert führten. In der ebenfalls wichtigen Form des „repetierenden“ Pedals wurden die früher bereits vorhandenen 18 Töne sogar auf nur 12 Töne beschränkt, indem die unteren Töne entsprechend in der „oberen“ Oktav wiederholt werden.⁷²⁹ Auch wenn die Anzahl der Tasten auf 24 oder 25 erweitert wurde, wurde oft an dem geringen Tonumfang festgehalten.

Nicht nur im Pedal, auch im Manual hielt sich lange die kurze bzw. gebrochene tiefe Oktav. Welche Orgeln man in Wien kurz vor der Jahrhundertmitte vorfand, fasst Franz Krenn 1845 im dritten Abschnitt („Die Behandlung der Orgel“) seiner Orgelschule zusammen – und fordert die Organisten auf, auf einen chromatischen Ausbau der unteren Oktaven zu drängen:

Die Orgel ist so wie das Klavier mit Tasten versehen; nur sind deren nicht so viele wie beim Claviere. Sie hat größten Theils nur vier Octaven, nämlich von [C] bis [c³] Manche gehen bis [d³] oder [f³] Bei den alten Orgeln fehlen jedoch in der untersten Octave das cis, dis, fis und gis, indem die Taste e, den Ton c, fis das d, und gis den Ton e gibt. Manche haben die Tasten fis und gis gebrochen, wo dann die unteren Hälften d und e, und die oberen fis und gis sind, das cis und dis fehlen jedoch ganz. Zu welchen Uebelständen und Verwirrungen dieß Anlaß gibt, läßt sich denken.

Diesem Allen ist aber in neuester Zeit abgeholfen, indem die neueren Orgeln nun die vollständige chromatische Scala wie das Clavier haben. Es wäre allen Organisten anzurathen, darauf anzutragen, daß diese Verbesserung bei den alten Orgeln, wenn anders der Raum dazu

⁷²⁷ In der tiefsten Oktav fehlen die Töne Fis und Gis. Das Manual beginnt scheinbar mit E, auf die Taste des E ist das C gelegt, auf die des fehlenden Fis das D, auf die des Gis das E, sodass sich anstatt der üblichen Tonfolge E–F–Fis–G–Gis–A die Tonfolge C–F–D–G–E–A ergibt.

⁷²⁸ Um die in der „kurzen“ Oktav fehlenden chromatischen Töne spielen zu können, wurden die Obertasten zwischen F und G und G und A zweigeteilt, wobei vorne, wie in der kurzen Oktav D bzw. E erklang, am hinteren Teil der Taste die „üblichen“ chromatischen Töne, nämlich Fis und Gis.

⁷²⁹ Auf meist 18 Tasten erklingen nur die 12 Töne C bis H. Die ursprünglich untere Oktav ist dabei meist als kurze Oktav angelegt, in der scheinbar höheren Oktav (meist bis a) werden die Töne wiederholt, allerdings chromatisch vollständig.

vorhanden ist, vorgenommen würde, indem die Kosten davon nicht so bedeutend sind. Für das Land wäre es von besonderem Nutzen, da bei den Kirchenmusiken selten ein Violon oder Violoncello mitspielt, und daher die Passagen, in denen die oben bemerkten fehlenden Töne vorkommen, ganz verunstaltet oder wirkungslos gemacht werden, indem diese fehlenden Töne entweder durch Sprünge in die Octave hinauf ersetzt werden müssen, oder die ganze Passage um eine Octave höher gespielt werden muß; z. B.



Die größeren Orgeln bestehen aus zwei Griffbretten (Claviaturen), wovon das untere Manual, das obere Positiv oder Oberwerk heißt; es gibt auch Orgeln mit drei Griffbretten. [...]

Endlich befindet sich bei der Orgel das Pedal oder Fußclavier. Es hat den Umfang von zwei Octaven, nämlich von [C] bis [c¹].

In den älteren Orgeln fehlen in der unteren Octave dieselben Töne, wie im Manual, in den neueren sind aber alle halben und ganzen Töne durch beide Octaven vorhanden. Bei vielen Orgeln ist aber das Pedal noch unvollständiger, indem es wohl die Tasten, aber nicht die Töne dieser beiden Octaven hat, indem die zweite Octave eben so klingt wie die erste, da die Töne durch die Pfeifen der ersten Octave hervorgebracht werden; also kürzer gesagt: die zweite Octave nur eine Wiederholung der ersten ist.⁷³⁰

1855 beklagt ein nicht genannter Autor in der „Monatschrift für Theater und Musik“, dass es in Wien eine einzige Orgel mit vollständig ausgebautem Pedal gebe, nämlich die in der Piaristenkirche, diese aber in einem schrecklichen Zustand sei, die Orgeln zusätzlich noch nicht gleichschwebend gestimmt seien:

Aus jenem beschränkten Wirkungskreise, den man schon von vorneherein der Orgel in unseren katholischen Ländern, namentlich in Wien, anzuweisen für gut befunden, erklärt sich denn schon in erster

⁷³⁰ Krenn, Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen, S. 33f.

Linie folgerichtig jene geringe Sorgfalt, welche man hier seit jeher der Aufstellung vollständiger, d. h. mit einem ungebrochenen und wenigstens den Umfang von zwei Octaven erfüllenden Pedale versehener Orgelwerke zugewandt hat. Dieses geringschätzende Verfahren, jenem religiösen Instrumentalheros gegenüber, ist so weit gegangen, daß bis zum gegenwärtigen Augenblicke Oesterreichs Metropole in einer einzigen ihrer vielen Kirchen eben wieder nur eine einzige Orgel beherbergt, welche mit einem nach den Satzungen des chromatischen Tongeschlechtes verfertigten, und den schon oben zahlenmäßig nachgewiesenen Umkreis beschreibenden Pedale versehen, gleichsam als ein Unicum dasteht, von dem man nicht begreift, wie es, als ein der Idee nach Vollständiges, sich unter eine Legion so mangelhafter Instrumente gleicher Art verirrt habe. Leider ist eben dieses einzige mit einer der Blütenentfaltung des Orgelspiels in Wien so ergiebigen Ausbeute beschenkte Haus Gottes eine Vorstadt Pfarrkirche (jene der Piaristen in der Josephstadt), in welche sich der musikliebende Städter nur selten, am wenigsten aber ein wahrhaft gediegener Organist zu verlieren pflegt. Zudem ist dieses der Intention nach einzig dastehende Orgelwerk schon seit Jahren in einem so schadhafte Zustande, daß ganze Reihen von Tasten der dreifach gegliederten Claviatur sowohl als des Pedals nur dastehen, um den Raum zu füllen, ohne jedoch auch nur den leisesten Ton aus dem morschen Gehölz hervortreten zu lassen. Und selbst da, wo eine eigentliche Tongebung dem Gehöre offenbar wird, äußert sich deren Wirkung entschieden ungünstig durch das Grelle und gänzlich Unreinen der Stimmung. Unter so bewandten Umständen ist natürlich auch hier jeder Weg zur Entfaltung einer höheren Kunst des Orgelspiels, es erscheine diese entweder im Gewande freier contrapunctischer Improvisation, oder im Vortrage der denkwürdigen Werke eines Bach, Händl und Mendelssohn, schon an und für sich abgesperrt; und selbst der gediegenderste Organist gerieth, einem solchen Werke gegenübergestellt, in die unwegsamste Klemme der Unfähigkeit, sein Künstlerlicht leuchten zu lassen über Gläubige und Ungläubige. [...].

Noch übler steht es um die übrigen Orgelwerke unserer katholischen Kirchen. Denn nebst dem, daß die eben erwähnten Sünden wider die Gesetze der gleichschwebenden Temperatur auch ihnen ohne Ausnahme ankleben, durchmißt ihr Pedal immer nur den höchst beschränkten Umfang von 1 ½ Octaven; dabei verfolgt es keinen streng chromatischen Fortgang, sondern ist durchgängig auf den Nothbehelf eines gebrochenen Manualbasses verwiesen. Durch alle diese Uebelstände fällt denn natürlich jede auch nur ferne Möglichkeit hinweg, die Musterbilder echten Kirchenstyls durch lebendigen Vortrag auf der Orgel den Freunden geistlichen Tonsatzes vernehmbar zu machen.⁷³¹

Durch die nicht gleichschwebende Stimmung werden natürlich bestimmte Tonarten bevorzugt, was wiederum die chromatischen Töne in der tiefen Lage des Pedals unwichtiger werden lässt.

Die Diskussion um die Gestaltung der tiefen Oktav reicht bis tief in das 19. Jahrhundert hinein. Um die Jahrhundertmitte sprechen sich bereits viele für einen vollen Ausbau aus, wie sich auch der Breslauer Organist Johann Seidel 1843 vehement gegen diese alten Formen des Pedals stellt:

Die alten Orgelbauer trafen diese Einrichtung, um Raum und Kosten zu ersparen, auch mochte man der Meinung sein, die Töne Cis, Dis, Fis und Gis brauche man nicht so nothwendig, als die Töne C, D, F und G, was damals, der ungleich schwebenden Temperatur wegen [...] wirklich der Fall war. – Es bedarf wohl aber kaum der Erwähnung, daß Anlagen der beschriebenen Art höchst elende und sogar nichtswürdige Pfuscherien sind, die wohl in unsern Zeiten nicht mehr statuiert werden dürften; denn, erstens braucht man bei dem heutigen Zustande der Musik einen Ton so nothwendig wie den andern und zweitens lassen sich auf einem so verhunzten Werke die meisten Orgelcompositionen gar nicht, oder nur mit den größten Schwierigkeiten ausführen und fallen obendrein noch

⁷³¹ Ueber den Zustand des Orgelspiels in Wien, in: Monatschrift für Theater und Musik, 1. Jg. (1855), S. 461f.

undankbar aus, was den Herren Organisten, denen dergleichen unvollständige Werke anvertraut sind, am besten bekannt sein wird.⁷³²

Sebastian Stehlin sieht 1861 noch keine Notwendigkeit einer „Vervollständigung“ des Pedals, wenn er in seiner „Anleitung zur Verhandlung und Beurtheilung einer Orgel“ schreibt:

Beim Pedale ist zu bemerken, daß man viel erspart, wenn die altdeutsche Art mit achtzehn Tönen dabei beibehalten wird, statt dasselbe mit fünfundzwanzig oder siebenundzwanzig Tönen nach der französischen Art herzustellen. *) [Fußnote: *) Die größte Orgel in Oesterreich ist im vorigen Jahrhundert auch mit dem deutschen Pedale erbaut worden und es fiel keinem Menschen ein, dieselbe deswegen zu kritisiren. Wenn die Orgelbauer keine anderen Fehler als den mit dem deutschen Pedale begehen würden, so dürfte sich jede Kirche gratuliren.] Die Organisten sind überdies so sehr an das deutsche Pedale gewöhnt, daß viele auf dem Lande auf dem französischen gar nicht spielen können und sich erst darauf einüben müssen. Der Unterschied von beiden Gattungen ist zugleich auch so schwer wahrzunehmen, daß nur ein geübter und eigens darauf aufmerksamer Musiker denselben unten in der Kirche beim vollen Spiel erkennen kann. Aus diesen Gründen wurden im 18. Jahrhunderte so viele große und herrliche Orgeln mit dem deutschen Pedale erbaut; man wußte wohl auch, daß die Töne nach der chromatischen Scala fortlaufend das Register vollständiger machen, aber man wußte auch, daß die Contratöne bei dem Pfeifenwerk nur schwer zum Anspruche zu bringen und dem Ohre schwerer verständlich sind. Wenn indessen eine Kirche das Vermögen hat, das theure französische Pedale ohne Anstand bezahlen zu können und wenn der Organist dasselbe wünscht, so läßt sich nichts dagegen einwenden; wenn aber eine Kirche oder Gemeinde das Geld kaum zu einem deutschen zusammenbringt, so kann nur eine

⁷³² Johann Julius Seidel, Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende etc. so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels, Breslau 1843, S. 19.

unvernünftige Kritik das französische als wesentlich und absolut nothwendig bedingen.⁷³³

Johann Kubiček erklärt 1872 genau die Vor- und Nachteile der verschiedenen Pedalformen, wobei er einem voll ausgebauten Pedal durchaus skeptisch gegenübersteht. Deutlich kann man aus dieser sehr ausführlichen Übersicht über alle möglichen Pedalarten, die einem (böhmischen) Schullehrer am Land begegnen können, auch erkennen, wie in der Praxis auf den alten Pedalen gespielt wurde:

I. 1. Die Orgel mit der einfach abgekürzten Oktav des Pedals. Das Vortheilhafte dieser Einrichtung besteht darin: a) Das Pedal kann bequem, sicher und schnell getreten werden, denn die Anzahl der Tasten ist nicht gross; die einzelnen Tasten sind breit, und dabei in einer angemessenen Entfernung von einander angebracht. b) Die Tasten *C, D, E* in der tiefen Oktav des Pedals können ohne Anstrengung, ja bequem getreten werden; denn sie sind von dem Sitze des Spielers nicht weit entfernt; ferner liebt es der Organist, diese Tasten häufig mit der linken Hand anzuschlagen, wobei bekanntlich auch der linke Fuss zu den gleichartigen Pedaltasten unwillkürlich hingezogen wird. Die beiden Pedaltasten *D* und *E* schnell und sicher herauszufinden, macht durchaus keine Schwierigkeit, weil diese Tasten hoch emporragen und zwischen ihnen ein bedeutender leerer Raum vorhanden ist.

Die Uebelstände dieser Einrichtung bestehen darin: a) Die Töne *cis, dis, fis, gis* sind blos in der oberen kleinen Oktav vorhanden, weshalb bei allen Akkorden, denen diese 4 Töne zur Unterlage dienen, der Klang bedeutend schwächer ist. b) Will der Organist die Töne der tiefen Oktav herbeirufen, so muss er das Pedal fortwährend mit dem linken Fusse treten; ein Spiel, dessen der Organist bald satt und müde werden muss. –

I. 2. Das Orgelwerk, dessen tiefe Oktav des Pedals gleichfalls abgekürzt, die chromatischen Töne *cis, dis, fis, gis* aber in der Tiefe sind. Das Vortheilhafte dieser

⁷³³ Sebastian Stehlin, Anleitung zur Verhandlung und Beurtheilung einer Orgel, Wien 1861, S. 8f.

Einrichtung besteht darin: a) Man kann alle Tasten des Pedals, namentlich auch die der tiefen Töne *C, D, E* etc. bequem, sicher und schnell treten, wie bei der 1. Orgel. b) Man hat nebstdem das Gute, dass die Pedaltasten *cis, dis, fis, gis* die tiefen Töne *Cis, Dis, Fis, Gis* geben, und dass diese tiefen Töne durch Tasten des Pedals mit dem rechten Fusse hervorgerufen werden. Der Klang der Orgel wird bei allen Akkorden, denen die Töne *Cis, Dis, Fis, Gis* zur Grundlage dienen, bedeutend stärker als bei der 1. Orgel, und zwar ohne Zuthun des Organisten, blos durch die Einrichtung des Pedals. –

Der einzige Uebelstand bei dieser Einrichtung des Pedals besteht darin, dass die Töne des Pedals, wenn man mit dem rechten Fusse an der Pedalklavatur herauf und herunter geht, bald in der tiefen, bald wieder in der oberen Oktav klingen, was zur natürlichen Folge hat, dass die Stärke des Klanges der Orgel bei den einzelnen Akkorden zu häufig wechselt. –

I. 3. Die Orgel, deren tiefe Oktav im Pedal abgekürzt, die chromatischen Töne in der Tiefe sind, und auch noch die obere Oktav repetirt. Diese Orgel hat bekanntlich im Pedal gleichfalls 18 Tasten, aber diese bringen blos nur 12 Töne und zwar alle in der tiefen Oktav hervor. Nebst den Vortheilen, welche wir an dem Pedal der 1. und der 2. Orgel entdeckt und besprochen haben, findet man hier auch noch das Gute, dass man, mag das Pedal mit dem linken oder mit dem rechten Fusse getreten werden, immer die Töne der tiefen Oktav des Pedals zu hören bekommt. – Bei dieser Einrichtung des Pedals entwickelt das Orgelwerk seine grösste Stärke, denn es wird zu allen Akkorden der Ton der tiefen Oktav des Pedals beigezogen. –

II. 1. Das Orgelwerk mit vollständigen zwei Oktaven im Pedal. Das Pedal hat hier 25 Tasten, jeder Ton kommt zweimal, das *c* sogar dreimal vor. Die Vortheile dieser Einrichtung des Pedals bestehen in dem grossen Vorrathe an Tasten in beiden Oktaven des

Pedals. Die eben erwähnte Einrichtung des Pedals hat aber nachstehende Uebelstände im Gefolge;

1. Das Treten der Pedaltasten wird sehr erschwert. Die Menge der Tasten erschwert zwar, für sich allein, das Treten des Pedals keineswegs; denn der Orgelspieler beschränkt sich bekanntlich beim Pedaltreten nur auf die nächste Umgebung, und kümmert sich um die entfernt gelegenen Pedaltasten gar nichts. Die Menge der Pedaltasten führt aber den weiteren Uebelstand herbei, dass die Tasten nicht nur schmaler angefertigt, sondern auch in einen engeren Raam [!] zusammen gedrängt werden müssen. Beinahe der nämliche Raum, in welchem bei den Orgeln I. 1, 2 und 3 die dortigen 18 Pedaltasten unterbracht wurden, muss bei unserem neuen Orgelwerke alle 25 Tasten in sich aufnehmen. Bei diesem Sachverhalte muss der Organist ungemein behutsam sein, sogar seine Augen den Pedaltasten zuwenden, um nur die richtige Taste herauszusuchen und nicht etwa anstatt Einer Taste zwei Tasten auf einmal zu treten. Diese Gefahr ist besonders bei einem corpulenten, mit breiten Fuss- und Stiefelsohlen versehenen Manne vorhanden. Beim Treten der chromatischen Tasten *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais* ist eine solche Schwierigkeit nicht vorhanden, da diese Tasten höher emporstehen und auch ein ziemlicher leerer Raum zwischen ihnen angebracht ist. Desto schlimmer ergeht es aber beim Treten der langen (diatonischen) Pedaltasten, von denen der linke Fuss, nebst dem gemeinschaftlichen kleinen *c*, 8 Tasten, der rechte Fuss mit Einschluss des gemeinschaftlichen *c* gleichfalls 8 Tasten zu bedienen hat. – Da unser Organist bei der eben besprochenen Einrichtung des Pedals fortwährend in Gefahr schwebt, eine unrichtige Pedaltaste zu treten, so pflegt er nur zu häufig, zu der von uns bereits angedeuteten zweiten Vorsichtsmassregel zu greifen, nämlich: an unheimlichen Stellen das Pedaltreten lieber ganz zu unterlassen.

Sollte es ein Orgelbauer versuchen wollen, die 25 Pedaltasten genau in dieselben Dimensionen und Stellungen anzubringen, wie es bei den Orgelwerken I. 1, 2 und 3 mit den dortigen 18 Tasten geschehen, so würden diese 25 Tasten einen so breiten Raum einnehmen, dass es dem

Organisten unmöglich wäre, die Tasten der beiden Endpunkte von seinem Sitze aus zu erreichen.

2. An diesem Orgelwerke können die Tasten der tiefen Oktav des Pedals nur mit dem linken Fusse getreten werden. Der Organist ist aber genöthigt, bei eintretender Ermüdung des linken Fusses, den rechten Fuss in Anspruch zu nehmen, wobei aber, da nun im Pedal bloß die kleine Oktav getreten wird, der Klang aller Akkorde und des ganzen Orgelwerkes bedeutend geschwächt werden muss. –

II. 2. Das Orgelwerk, dessen tiefe Oktav im Pedal vollständig ist, die Pedaltasten aber bloß bis zum kleinen *a* hinauf reichen. Das *c'* des Manuals und das *c* des Pedals stehen senkrecht über einander. Das Vortheilhafte einer derartigen Einrichtung des Pedals besteht wie bei II. 1. bloß nur darin, dass in der tiefen Oktav alle Töne vorhanden sind. – Als Uebelstände muss man an dieser Einrichtung bezeichnen: 1) Dass die Tasten der tiefen Oktav zu sehr an einander gedrängt sind, daher das Treten derselben, namentlich der langen (diatonischen) Tasten ungemein schwierig wird. 2) Die Töne der tiefen Oktav werden nur dann gehört, wenn das Pedal mit dem linken Fusse getreten wird. 3) Die Pedaltasten sind ungleichmässig vertheilt; denn der linke Fuss hat sammt dem mittleren *c* zusammen 13 Tasten, der rechte Fuss aber sammt dem gemeinschaftlichen kleinen *c* bloß 10 Tasten zu besorgen. –

II. 3. Das Orgelwerk, dessen tiefe Oktav im Pedal vollständig ist, die Tasten bloß bis zum kleinen *a* hinauf reichen: wobei aber der Raum zwischen *B* und *H* den Mittelpunkt des Pedals bildet. Das einzige Gute an dieser Einrichtung besteht darin, dass von den 22 Tasten des Pedals einem jeden Fusse 11 Tasten zugewiesen sind. – Dagegen wird aber das Pedaltreten ungemein erschwert; denn es fehlt der gemeinschaftliche Mittelpunkt für Manual und für Pedal. Wegen Abgang dieses gemeinsamen Standpunktes bei *c'* im Manual und *c* im Pedal, haben die beiden Klaviaturen keine gehörige Bindung und keine

Zusammengehörigkeit. Der Organist braucht längere Zeit dazu, bevor er bei diesen Unregelmässigkeiten nur einigermassen das Pedal zu treten in den Stand gesetzt wird. —⁷³⁴

Deutlich erkennbar ist in diesem Text, dass das Pedal hier immer noch nur die Funktion hat, den Bass zu verstärken. Erst mit der Verdrängung der Generalbasspraxis durch auskomponierte, selbständige Orgelstimmen mit eigenen Pedalstimmen, und natürlich die Veränderungen im Repertoire der Orgelsolo-Literatur etwa mit dem zunehmenden Einfluss der Orgelmusik Bachs und der Wiederbelebung barocker norddeutscher Orgelmusik bzw. der Verbreitung der darauf basierenden neueren Kompositionen wurden mehr Töne im Pedal gebraucht. So wird auch in der Beilage zur „Neuen Wiener Musik-Zeitung“ von 1890 die Unmöglichkeit Bach zu spielen als Mangel angesehen:

Von einem Studium Bach'scher Werke von einem obligaten Pedalspiele war hier keine Rede. Strebsame Organisten konnten mit dem besten Willen auf solchen Orgeln nicht lernen, wie ich aus eigener Erfahrung weiss.⁷³⁵

Auch die Tendenz zu einer überregionalen Ausbildung der Organisten in Kursen oder größeren Ausbildungsstätten brachte den Wunsch nach Vereinheitlichung der Instrumente. Während früher jeder Organist sein Instrument kannte, und damit mehr oder weniger gut umzugehen verstand, sollten nun die „zentral“ ausgebildeten Organisten an ihren Wirkungsstätten ähnlich angelegte Instrumente wie an ihrer Ausbildungsstätte vorfinden, an denen das Gelernte ohne größere Probleme umgesetzt werden konnte. Eine gewisse Rolle spielten wohl auch die reisenden „Orgelvirtuosen“, die den geringen Tonumfang immer wieder bemängelten.

⁷³⁴ Kubiček, Der Schullehrer am Lande als Organist und Regens-Chori, V. Theil, S. 186ff.

⁷³⁵ Blätter für Kirchenmusik. Organ des „Kirchemusik-Vereines Votiv-Kirche“ in Wien, (Beilage zur „Neuen Wiener Musik-Zeitung“), 1. Jg. (1890), S. 71.

4.7.1.3 Technische Veränderungen

In der zweiten Jahrhunderthälfte, insbesondere im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, kommt es im Orgelbau zu größeren Veränderungen technischer Natur.

Das 19. Jahrhundert, das Jahrhundert des Dampfes, brachte der Orgelbaukunst manches Gute, nur wenig Schlechtes. Eine Erfindung treibt zwar die andere, selbst mittelmässige Orgelbauer quälten sich ab, Verbesserungen dem Orgelbau zu liefern, um – berühmt zu werden.⁷³⁶

Die allgemeine Technisierung und Industrialisierung dieser Epoche findet auch im Orgelbau ihren Niederschlag, man wollte Neues in die Orgel bringen, als technisches „Wunderwerk“ wurden sogar Instrumente bei Weltausstellungen präsentiert.

Eine entscheidende Veränderung war die Einführung der zuerst mechanisch gesteuerten Kegellade und schließlich der pneumatischen und dann elektrisch Traktur. Damit war auch die Basis für den Einbau von Spielhilfen (feste und freie Kombinationen, „Walzen“), die ein rasches Um- und Auf- bzw. Abregistrieren ermöglichten, geschaffen. Damit konnten jene Abschattierungen, die man aus dem Orchester der zweiten Jahrhunderthälfte herausholen konnte – dynamisch wie durch die Klangfarben der einzelnen Instrumente –, besser auch von der Orgel hervorgebracht werden.

Ab etwa 1840 baute Eberhard Friedrich Walcker in Süddeutschland diese Form der Registerkanzellen. Auch wenn die Ausbreitung dieses Systems nach Norden und nach Österreich noch einige Zeit dauerte, war damit ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung des Orgelbaus getan. Technische Veränderungen waren auch nötig, weil man immer größere und kräftiger klingende Instrumente wünschte. Die oft komplizierte Trakturführung freistehender Spieltische und ein höherer Winddruck hatten die Orgeln schwerer spielbar gemacht.

In den Wiener Kirchen hielt die Kegellade ab den 70er-Jahren Einzug, wo die Firma Eberhard Friedrich Walcker & Co 1878 in der Votivkirche (mit Barkerhebel für das

⁷³⁶ Artikel „Orgel“, in: Hermann Mendel (August Reissmann), *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände*, Berlin 1881, S. 397.

I. Manual) und 1886 im Stephansdom jeweils dreimanualige Orgeln errichtete, die das neue kräftig Klangbild in die Kirchenmusik Wiens brachte. Wien, das ja durchaus ansonsten gerne an seiner Tradition festhielt, nützte die technischen Neuerungen hier zu Repräsentationszwecken.

Eine für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts entscheidende Neuerung brachte die „Röhrenpneumatik“, bei der – basierend auf dem System der Kegellade und anderen neueren Formen (etwa der Taschenlade) die mechanische Spiel- und Registertraktur durch ein pneumatisches System ersetzt wurden. Diese neue Technik begann in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Fuß zu fassen und verdrängte im beginnenden 20. Jahrhundert die mechanische Spieltraktur im deutschsprachigen Raum weitgehend. Ergänzt wurde das System durch den Einsatz der Elektrik. Die neuen pneumatischen und elektropneumatischen Orgeln brachten neben der Erleichterung der Traktur eine Vielzahl an Spielhilfen zum einfacheren Registrieren. Verschiedene Formen der Normal- und Oktavkoppeln bekamen nun auch in sehr kleinen Instrumenten einen festen Platz. Durch die mehrfache Verwendung der einzelnen Pfeifen bzw. Register konnte damit mehr Abwechslungsmöglichkeit erreicht und eine relativ große Registerzahl mit weniger Pfeifen erreicht werden. So wurde es den Organisten auch im alltäglichen Gebrauch möglich, selbst und relativ einfach die Klangfarbe und Tonstärke zu verändern.

Eine gewisse Bedeutung konnte dann auch die elsässische Orgelreform erreichen.

4.7.1.4 Resümee

Die Veränderungen im Orgelbau gehen parallel zu der allgemeinen klangästhetischen Entwicklung im 19. Jahrhundert, insbesondere zu der des Orchesters. Ein kräftiger Klang auf einem festen Bassfundament mit möglichst vielen dynamischen und farblichen Abschattierungen wird angestrebt, gleichzeitig auf eine gewisse Differenzierung in der Klanggestaltung der einzelnen Töne und den silbrigen Glanz, den die Obertonregister gebracht hatten, verzichtet. Wie das Orchester im 19. Jahrhundert sich vergrößerte, wurde nun auch die Orgeln bis hin zu

Rieseninstrumenten vergrößert. Aber nicht nur in den kirchlichen Kompositionen dieser Zeit, auch in der Frage des Orgelbaus war die Meinung gespalten, denn, wie man auf der einen Seite die Klangmöglichkeiten des Orchesters in die Orgel zu bringen versuchte, war es gerade die „objektiv“ starre Klangerzeugung, mit der oft ihre Bevorzugung in der Kirchenmusik gegenüber anderen Instrumenten begründet wurde, was auch als Argument gegen diese technischen Neuerungen gebracht wurde. In der Praxis spielten die Gegner der neuen Errungenschaften allerdings anscheinend eine untergeordnete Rolle und die Orgel konnte sich weiterentwickeln.

Das Zusammenspiel von Entwicklungen im Orgelbau und den komponierten Messen ist offensichtlich. In den nächsten Abschnitten soll das anhand der Kompositionen deutlich gemacht werden.

4.7.2 Der „klaviermäßige“ Satz

Viele Orgelstimmen von Messen des 18. Jahrhunderts, aber auch jene der zahlreichen „Epigonen“ der Wiener Klassiker, wurden von späteren Autoren eher abwertend als „klaviermäßig“ bezeichnet. Auch die bekannten Stellen der „Orgelsolomessen“ sind in den Augen und Ohren dieser Autoren nicht wirklich „orgelmäßig“.

Mit „klaviermäßig“ gemeint ist eine Spielweise, die dem späteren Ideal vom getragenen, ausgehaltenen Klang widerspricht. Es handelt sich in erster Linie um lockere Begleitfiguren, Akkordzerlegungen und kleingliedrige Umspielungen der Melodie. Der Satz ist dabei so angelegt, dass er weitgehend manualiter ausführbar ist (über den Pedalgebrauch bei dieser Musik siehe weiter unten).

Die Instrumente, die im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert dafür zur Verfügung standen, waren ideal dafür: die tiefe Lage im Manual war in der klanglichen Intensität nicht zu stark ausgeprägt, sodass oft eine derartige Begleitstimme sogar am selben Manual gespielt werden konnte, ohne die Melodie zu dominieren. Durch den schlankeren Klang der Instrumente kommen auch virtuose und fein artikulierte Spielweisen im Manual klar heraus.

1795 bis 1798 erschien die „Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere“ von Justin Heinrich Knecht – im ganzen 19. Jahrhundert zählte sie zu den Standardwerken⁷³⁷ in Fragen des Orgelspiels. Sie beschreibt eine für diese Musik notwendige sehr differenzierte Artikulationsweise. Die einzelnen Töne werden durch unterschiedliche Anschlagsart fein abgestuft. Lediglich bei lautem Spielen schlägt Knecht ein enges (Legato-)Spiel vor, bei leisen Registern stehen alle Freiheiten offen. Dabei geht es im Legatospiel primär darum, die Fähigkeit der Orgel, einen singenden anhaltenden Ton hervorzubringen, auszunützen. Im Vordergrund steht die Anleitung dazu, die technischen Möglichkeiten der Orgel optimal für ein nuancenreiches Spiel zu nützen, es geht hier, im Unterschied zu vielen späteren Anleitungen, nicht um eine „kirchliche“ Spielweise:

⁷³⁷ Vgl. Michael Ladenburger in der Einführung zum 1. Band der Orgelschule, S. 4f.

§. 1.

Da die Orgel bekanntermaßen aus vielerlei Arten von Pfeifen zusammengefüget ist, welche durch den aus den Blasbälgen herkommenden Wind, mittelst einer inneren darnach eingerichteten Mechanik angeblasen werden, und demnach eines aushaltenden und singenden Tones im höchsten Grade fähig sind: so ergibt es sich von selbst hieraus, daß die eigenthümliche Natur der Orgel hauptsächlich in einem anhaltend fort singenden Tone bestehe, und daß es ihre erste und vornehmste Bestimmung sey, auf ihr hauptsächlich aushaltende Töne und Akkorde zu spielen. [...]

§. 5.

Wenn man auf der vollen Orgel immer nur mit abgestoßenen Tönen und Akkorden, wie auf einem Pantalon, spielen wollte, so wäre dieses der wahren Natur der Orgel ganz zuwider. Daher wird ein bloßer Klavierspieler, sey er auch noch so geschickt, die Orgel nicht so recht spielen können, wie ein wirklicher Orgelspieler, wenn gleich die Tastatur des Klaviers mit der Tastatur der Orgel ganz übereinkömmt.

§. 6.

Wer demnach die Orgel, besonders wenn viele Register gezogen sind, ihrer Natur gemäß spielen will, muß, gleichwie man mit ihren Tönen nach Willkühr anhalten kann, also auch mit anhaltenden Fingern auf ihr zu spielen sich angewöhnen.

§. 7.

Ferner müssen die Töne zusammenhängend gespielt werden, das heißt, der Spielende muß, wenn er die Finger aufhebet, um in andere Töne überzugehen, darauf sich befließen, daß er seine Finger, besonders bei einer Reihe von Akkorden, von einem Tasten zu dem andern gleichsam schleichen lasse, damit das Ohr nicht die geringste Absetzung der Töne verspüre.

§. 8.

Dieses verbietet aber doch nicht gänzlich, daß man nicht auch zuweilen mit vielen Registern abgestoßene Akkorde, und mit einzelnen hiezu

tauglichen Registern geläufige und sangbare Stücke spielen dürfe, da sich diese Sachen auf einer Flöte oder Hoboe, welche beide von gewissen Orgelregistern nachgeahmet werden können, gleichfalls ausdrücken lassen. [...]

§. 11.

Es kömmt bei dem Orgelspiele darauf sehr viel an, wie man die Tasten niederdrückt. Drückt man sie nur langsam und matt nieder; so hat der Orgelton bei weiten das Kraftvolle und Feurige nicht, als wenn sie mit einer gewissen Schnelligkeit und mit einen besondern Nachdrucke mit den Fingern gleichsam angepackt werden. [...]

§. 12.

Aus dem, was im vorigen Paragraphen gelehret worden ist, kann man den besondern Vortheil, den ein Orgelspieler öfters benutzen soll, abmerken, wie man die Orgeltasten behandeln müsse, um auch sogar mit voller Orgel, ohne einige Register hineinzuschieben, minder stark zu spielen, als es nach Maasgabe der vielen Register seyn könnte. Wenn man nämlich die Tasten mit den Fingern kaum ein wenig niederdrückt, und die Finger gleich wieder von den Tasten aufhebt, ohne dieselben ganz niederzudrücken***) [Fußnote: ***) Man muß, um ein Gleichnis hierüber zu geben, die Finger so schnell von den kaum ein wenig niedergedrückten Tasten wieder wegheben, als wenn man ein glühendes Eisen angerühret hätte.], so dringet bei den nur ein wenig geöffneten Ventilen auch nur wenig Wind in die Cancellen und von da in die Pfeifen: folglich kann der Ton nicht so stark ausfallen, als wenn die Tasten ganz niedergedrückt werden. [...]

§. 15.

Die Spielart in vielstimmigen Akkorden ist der tausendtönigen Orgel ganz angemessen, und machet eine ungleich größere Wirkung, als wenn man auf ihr bei vielen oder allen Registern meistens nur ein- zwei- und dreistimmig spielt: denn eine solche armselige Leere setzet die Würde der vornehmlich zum Ausdrucke des Prächtigen und Erhabenen bestimmten Orgel zu sehr herab.

§. 16.

Doch muß hiebei einem Misverstande vergebeuet werden, nach welchem Mancher glauben möchte, daß darunter eine ununterbrochene Reihe sehr lang ausgehaltener Akkorde zu verstehen wäre. Eine solche Spielart, die so viele Organisten an sich haben, schwächt nicht nur die Kraft des Windes in der Orgel, sondern füllet auch das Ohr mit ausgedehnten Harmonien zu viel an, und erwecket Langeweile.⁷³⁸

Wie sieht der „klaviermäßige“ Satz in der Praxis aus? Typisch ist, dass länger ausgehaltene Töne der Singstimme in der Begleitung zerlegt werden. Dazu dienen Repetitionen, eventuell mit teilweiser Oktavierung aber auch Akkordbrechungen oder Albertibässe, wodurch – ähnlich wie es schon bei den Generalbassmessen beschrieben wurde, oft eine gleichmäßig durchgehende Bewegung entsteht. Schon in ganz einfachen Messen findet man diese Begleitungsart, wie hier im Gloria der „Deutschen Messe“⁷³⁹ von Matthias Pernstein⁷⁴⁰, dem Gründer der ersten Musikschule in Kufstein (1846):



Notenbeispiel 263: Pernstein: Deutsche Messe, Gloria (Orgelstimme).

Noch vielfältiger findet man das Prinzip der Zerlegungen bei dem Tiroler Komponisten L. B. Est, der zahlreiche Landmessen komponierte: Der Bass wird im Kyrie⁷⁴¹ zuerst durch Oktavierung und Tonrepetition in eine Viertelbewegung zerlegt, dann durch Aufspaltung des Dreiklages in eine Achtelbewegung. Es bleibt hier jedoch nicht bei einer Auflösung der Bassstimme, auch die Begleitung der

⁷³⁸ Knecht, Justinus Heinrich, Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere, S. 53ff.

⁷³⁹ Matthias Pernstein, Deutsche Messe sammt einem Segenliede für Landchöre in F, welche bloss mit einer Singstimme und Orgel, oder auch mit 3 Singstimmen, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, Fagott, mit oder ohne Orgel gemacht werden kann, Innsbruck (Jos. Schöpf) o. J.

⁷⁴⁰ 1795–1851.

⁷⁴¹ L. B. Est, Ganz kurze und leichte Lateinische-Messe zum Gebrauche für Organisten allein, oder mit I und II Singstimmen von L. Est, No. 5 in B, Augsburg (Anton Böhm) o. J.

Daniel Gottlob Türk beschreibt im ausgehenden 18. Jahrhundert diese damals noch unumstrittene Praxis und erklärt auch, wie man zu schnelle Tonwiederholungen umgehen kann, nämlich in den oben bereits gezeigten Oktavierungen:

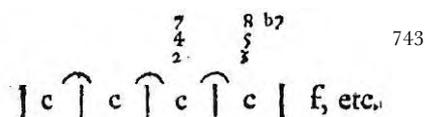
Von vielen in Einem Tone auf einander folgenden geschwinden Noten wird ohnedies auf der Orgel nur die erste, dritte, fünfte etc. oder wenn die Bewegung sehr geschwind ist, auch wohl nur die erste und fünfte mit gespielt; es müsten denn wenige, oder gar keine andere Bässe dabey seyn. In diesem Falle kann der Organist solche Stellen G G G G G G etc. allenfalls so abändern: G g G g G g etc. Will man aber bey den vorgeschriebenen Noten bleiben, so müssen die Finger gehörig abgehoben werden, damit jeder Ton deutlich, von dem Andern abgesondert, zu hören sey. Ganz schlecht ist die Art einiger Organisten, welche den Ton im Basse z. B. anstatt acht einzelner Achtel einen ganzen Takt etc. ununterbrochen aushalten; denn dadurch geht die Bewegung ganz verlohren. Aber auch in der rechten Hand, womit man die begleitenden Stimmen nimmt, darf dieses nicht geschehen; denn durch ein immerwährendes Liegenbleiben und unzeitiges Aushalten der Töne entstehen nicht nur Unreinigkeiten in der Harmonie; sondern der Gesang der Hauptstimme wird auch dadurch verdunkelt; besonders wenn das Werk nicht schwach genug gezogen ist. Nur bey traurigen, kantabeln, gebundenen Stellen etc. kann das Aushalten der Töne, oder das Mitspielen der Melodie gut seyn.

Auch in dieser Rücksicht muß der Begleiter mit Diskretion spielen. Es ist kaum zu begreifen, wie der Organist, wenn er hört, daß alle bloß begleitende Instrumente während einer Singpassage kurz abstossen, mit Händen und Füßen unbeweglich liegen bleiben kann. Und doch werden tausend Musiken dadurch verdorben. Mancher glaubt genug gethan zu haben, wenn er die kurzen Noten bloß in der linken Hand absetzt; gleich als ob die Rechte und der Fuß nicht ebendieselbe Musik begleiteten.⁷⁴²

⁷⁴² Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, S. 153f.

Noch deutlicher ist er bei der Beschreibung der Begleitung eines Rezitativs auf der Orgel:

Eine der wichtigsten Regeln für den Organisten besteht darin, daß er bey den vorgeschriebenen langen und gebundenen Noten, die oft mehrere Takte ausfüllen, den Ton nicht aushalte, sondern den Finger (Fuß) gleich nach dem Anschlage der Taste wieder abhebe, und so lange pausire, bis ein neuer Grundton, oder eine andere Harmonie über demselben eintritt; z. B.



Auch verschiedene Arten des Arpeggierens werden als Gestaltungsmöglichkeit von Türk vorgeschlagen:

Das Anschlagen der Akkorde darf nicht immer auf einerley Art geschehen. Des Ausdrucks und der Abwechslung wegen muß man die Intervalle der Akkorde bald auf einmal, (zu gleicher Zeit) bald einzeln nach einander (gebroschen) anschlagen. Bey starken, feurigen, kühnen, trotzigem Affekten, wo der Sänger geschwinder deklamirt, ist ein voller, starker, fester Anschlag besser, als ein gebroschener; dieser hingegen kann bey sanftern Empfindungen gebraucht werden.

Das Brechen (arpeggio) darf überhaupt auf der Orgel nicht zu häufig und nicht immer auf einerley Art vorkommen. Bald fängt man von den tiefern Tönen an, bald von den höhern; bald werden die Intervalle äußerst schnell nach einander, bald nur mäßig geschwind angeschlagen; bald bricht man den Akkord so, daß jedes Intervall nur Einmal, bald öfterer vorkommt u. s. w.⁷⁴⁴

Bei Simon Sechter findet man ähnliche Gestaltungsweisen wie bei den oben genannten Komponisten, etwa in der ersten Landmesse⁷⁴⁵ für einstimmigen Gesang mit Orgelbegleitung. Hier handelt es sich um eine jener Stellen, in denen noch ganz

⁷⁴³ Ebenda, S. 162.

⁷⁴⁴ Ebenda, S. 165.

⁷⁴⁵ Simon Sechter, Erste Landmesse in D-Dur, op. 63, Wien (Petro Machetti) 1841.

die alte Tradition zum Tragen kommt, jene Tradition, mit der die späteren Generationen ihre Probleme hatten.

Notenbeispiel 265: Sechter: Erste Landmesse in D-Dur, Benedictus (nach Tittel, Simon Sechter als Kirchenkomponist, S. 211).

Wie sehr das, was für Sechter wohl noch die ganz „normale“ Art der Begleitung war, später als befremdend empfunden wurde, zeigt die Reaktion Haberts – der Sechter durchaus schätzte – auf diese Messe:

Da ist eine Messe in *D-dur*, 1. kleine Landmesse [...], mit vielen schönen, kirchlichen Stellen, aber mit einem ganz unkirchlichen Benedictus.⁷⁴⁶

Auch Ernst Tittel schreibt noch Mitte des 20. Jahrhunderts eher irritiert über den Orgelsatz:

Ganz ungewohnte Klänge schlägt Sechter im Benedictus [...] an. Nach Art der klassischen Orgelsolomesse ist hier der ganz und gar klaviermässig behandelten Orgel [...] ein den Zeitgeschmack dokumentierendes Solo gegeben[.]⁷⁴⁷

Gerade in Wien hat sich die Art des „aufgelockerten“ Orgelspieler offensichtlich lange gehalten, wie ein Bericht in der Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung „Ueber Orgel- und Organistenwesen und -Unwesen in Wien“ aus dem Jahr 1868 es belegt:

Was zunächst das Letztere betrifft, so giebt es unter den an den hiesigen Kirchen angestellten Organisten höchstens drei, die den Anforderungen, welche nach der heutzutage erreichbaren Stufe der Ausbildung an jeden

⁷⁴⁶ Habert, Simon Sechter, S. 95f.

⁷⁴⁷ Tittel, Simon Sechter als Kirchenkomponist, S. 211.

Organisten gestellt werden können, so ziemlich, wenn auch nicht in jeder Hinsicht, genügen. Denn selbst unter diesen wenigen versteht der Eine das Wesen seines Instruments nicht, indem er, sobald er sich in freier Phantasie ergeht, dasselbe claviermässig behandelt und durch alle erdenkbaren Verzierungen, Läufe und durch Vorführung vorwiegend durch rhythmische Anordnung charakterisierter Sätze der Orgel Töne der Entrüstung und nicht der Weihe entlockt; [...] ⁷⁴⁸

⁷⁴⁸ Ueber Orgel- und Organistenwesen und -Unwesen in Wien ist uns folgende Mittheilung zugekommen, in: Leipziger allgemeine musikalische Zeitung (NF), 3. Jg. (1868), S. 68f.

4.7.3 Von der durchbrochenen zur gehaltenen Orgelstimme

Mit der „romantischen“ Vorstellung von Orgelmusik im Kirchenraum im beginnenden 19. Jahrhundert kommt auch langsam die Idee des „großen“ Orgelklanges auf:

Die Höhe der Kirchengewölbe! – Wohl irrt der erzeugte Ton in den weiten leeren Räumen umher und prallt von dieser in jene Ecke, woraus schon von selbst folgt, dass seine Einwirkung auf das Ohr trügerisch ist und sogar noch dadurch verschieden wird, je nachdem man ihn auf diesem oder jenem Standpunkte empfängt. In mancher Kirche hört man den Ton der Orgel besser am Hochaltar, in mancher wieder an einem andern Standpunkte, weil der Schall ebenfalls seinen Gesetzen unterworfen ist, die in dem tiefsten Geheimnisse der Architectur, besonders aber der akustischen Strahlenbrechung gegründet sind.

Man muss also durch ein ruhiges, gebundenes Spiel den in der Pfeife erzeugten Ton auch ordentlich ausklingen lassen, damit ihn das Ohr begreife, und die Klarheit der musikalischen Ideen befördert werde. Er muss für seine Schwingung Raum und Zeit haben, denn sonst gleicht das Orgelspiel dem Geplauder eines Menschen, der so eilig spricht, dass die Worte undeutlich ineinander fließen und ein kauderwällsches Plappern zum Vorschein kommt.⁷⁴⁹

Die neuen Orgeln fordern in der folgenden Zeit nicht nur eine neue Registrierweise und nützen den Einsatz der zahlreichen Spielhilfen, auch die Artikulation – ausgegangen wird nun vom Legatospiel – ändert sich grundlegend. Die filigrane Orgelmusik wird entsprechend dem neuen Klangideal gebundener und „schwerer“, während man für die alte vielfach als „unkirchlich“ empfundene Orgelmusik kaum

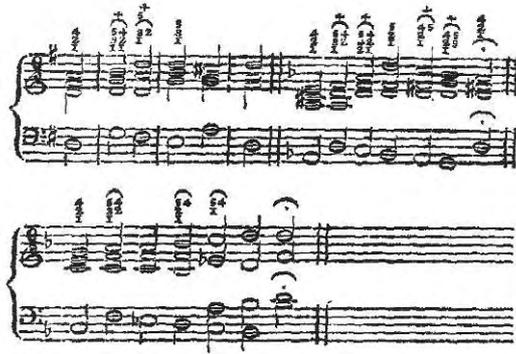
⁷⁴⁹ Anonym [Riedel vermutet August Kanne], Über das Orgelspiel, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Berücksichtigung des österreichischen Kaiserstaates, 5. Jg. (1821), hier Sp. 666; zit. nach Friedrich W. Riedel, Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahrhundert, in: Walter Salmen (Hg.), Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft hrsg. von Walter Salmen, Bd. 9), Innsbruck 1983, S. 21.

noch Verständnis aufbringt. Hier spielen natürlich auch eine schwergängigere Traktur bzw. später die Anforderungen der pneumatischen Steuerung mit einer gewissen Verzögerung in der Tonerzeugung eine Rolle. Auch hier handelt es sich nicht um ein rein kirchliches oder orgelmäßiges Phänomen, die Entwicklungen in der Musik außerhalb der Kirche sind ja in gewisser Weise ähnliche.

Um eine Vorstellung von der Artikulation bei der Begleitung von Messen zu erhalten, ist es interessant, die Forderungen für die Begleitung des kirchlichen Gesangs allgemein zu betrachten. Hier wird schon im beginnenden 19. Jahrhundert eine enge Spielweise erwähnt, Friedrich Guthmann verlangt 1804 in der AMZ bereits stumme Fingerwechsel:

Unter allen Fehlern beym Choralspiel ist einer der wesentlichsten – Mangel an Zusammenhang der Töne unter sich; oder Mangel an engem Anschliessen des einen Tons an den andern, vorzüglich in der Melodie. Wie unangenehm würde es seyn, wenn ein Sänger auf jeder Sylbe Athem holen wollte! Und doch begehen gerade diesen Fehler viele Spieler durch das häufige Absetzen zwischen den Tönen der Melodie. Was mag sie dazu verleiten? Ueberhaupt wol Mangel an Geschmack, aber auch vorzüglich eine falsche Fingersetzung. Es fehlt ihnen an Kenntniss und Gewandtheit im stillen Einsetzen oder im Wechsel zweyer Finger auf Einer Taste, ohne doch den Anschlag zu wiederholen. An jeder Stelle, wo dieser Wechsel wegen Mangel an vorrätigen Fingern zur folgenden Note, und um sie mit der vorhergehenden eng zu verbinden, nöthig ist, darf er ja nicht verabsäumt werden! Dieses stille Einsetzen ist dem Unter- und Ueberschlagen der Finger, und dem Forttrutschen derselben Finger auf die nächsten Tasten bey langsamen Stellen, wo man in der Fingersetzung wählen kann, weit vorzuziehen. Es ist hier nicht der Ort, dies durch Beyspiele weitläufiger darzuthun; ich beschränke mich bloss auf das Choralspiel, wo es unerlässlich ist. Da ich aber befürchten muss, bey alle meinem Bestreben ganz deutlich gewesen zu seyn: so gebe ich auch hier noch einige Beyspiele in Noten, so wie sie mir gleich

vorkommen, zum Besten, aus deren angemerckter Fingersetzung man die weitere Erklärung ziehen, und die fernere Anwendung machen wird.



Eben so muss man bey der Orgel auf dem Pedale in den nöthigen Fällen den einen Fuss an den Ton einsetzen, welchen der andere Fuss tritt, noch ehe er aufgehoben wird, um die Töne mehr zu verbinden.⁷⁵⁰

Wird auf der Orgel Legatospiel verlangt, bedeutet das natürlich nicht einen prinzipiellen Verzicht auf Artikulation.

Ähnliches wie Guthmann verlangt August Duk, „Kapellmeister am Vereine zur Beförderung echter Kirchenmusik“ 1844 in seinem Aufsatz „Ueber die Begleitung der Kirchenlieder mit der Orgel, und das Orgelspiel überhaupt“ in der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung, wenn er fordert:

Schon die colossale Gestalt der Orgel und ihr complicirter Bau sagen uns, daß sie eine langsame, ruhige und großartige Behandlung erfordere. Alles Tändelnde, hüpfende und Leichtfertige verachtet sie. Eine schnelle Spielart, Läufe und Passagen, wie etwa auf dem Pianoforte, sagen der Orgel durchaus nicht zu. Sie verlangt eine gebundene Spielart, d. i. eine solche, wo sich die Töne so aneinander anschließen, so ineinander fließen, daß der folgende immer aus dem vorhergehenden hervorzquellen scheint. Das wiederholte Angeben eines und desselben Accords, das gewisse, manchen Orgelspielern eigenthümliche Heben der Hände nach jedem Griffe macht eine üble Wirkung. Nichts Übereiltes oder Überhudertes finde Statt. Jede Melodie, jede Figur, sie mag in der

⁷⁵⁰ Fr. Guthmann, Einige Worte über die Applikatur bey dem Choralspiel auf der Orgel und dem Pianoforte, Allgemeine musikalische Zeitung, 7. Jg. (1804/05), Sp. 694f.

Oberstimme, im Basse oder in einer Mittelstimme erscheinen, werde deutlich und fest ausgesprochen.⁷⁵¹

Im Österreichischen Raum sind im 19. Jahrhundert neben Texten zum Generalbassspiel einige Orgelschulen zu nennen, die besonders auf Kirchenmusik ausgerichtet sind. Krenn, der in seiner Orgelschule davon ausgeht, daß der angehende Organist „das Clavier bereits ziemlich fertig spielt“⁷⁵² beschreibt recht genau den Pedalgebrauch und die Pedaltechnik, ansonsten beschränkt er sich auf die Besonderheiten der Orgel. Generell tendiert er bereits zu einem eher langsamen und gebundenen Spiel:

1. Beim Orgelspiele dürfen die Töne nicht abgestoßen werden, sondern sie müssen zusammenhängend oder gebunden gespielt werden. Nur einige Register, z. B. die Flöte oder Oboe, lassen ein Staccato zu.
2. Müssen die Tasten schnell und kräftig niedergedrückt, und jede Note nach ihrem Werthe ausgehalten werden, weder länger noch kürzer. Länger nicht, weil die Orgel den Ton forthält, und daher Mißtöne entstehen würden; kürzer nicht, weil die Accorde unvollständig würden
3. Läufer und andere schnell zu spielende Passagen sind für die Orgel nicht brauchbar, weil sie selten rein ausgeführt werden können, da bei den meisten Orgeln die Töne nicht schnell genug ansprechen, und weil sie der Würde des Ortes entgegen sind. Finden sich aber solche Sachen, wie z. B. in Orgelsolo's u. dgl. doch, so müssen wenige und leicht ansprechende Register genommen werden.
4. Das vierstimmige getheilte Spiel, d. h. wenn jede Hand zwei Stimmen spielt, ist am wirksamsten, aber auch mit vollgriffigen Accorden läßt sich ein besonderer Effect hervorbringen.⁷⁵³

Gerade in leisen Abschnitten der Orgelmessen, die wohl oft mit Flötenstimmen begleitet wurden, bzw. in Solostellen, wie man sie im Benedictus findet, stehen für eine abwechslungsreiche Artikulation also noch alle Möglichkeiten offen.

⁷⁵¹ August Duk, Ueber die Begleitung der Kirchenlieder mit der Orgel, und das Orgelspiel überhaupt, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844), S. 413.

⁷⁵² Krenn, Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen, S. 35.

⁷⁵³ Ebenda, S. 35.

Ein ähnliches Spiel wie Krenn fordert auch Joseph Drechsler in seiner „Harmonie- und Generalbass-Lehre; nebst einem Anhang zum Contrapuncte. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen an der k. k. Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien“, wobei das gebundene Spiel bei ihm deutlicher gefordert wird. Auffällig bei beiden Autoren ist, dass sie Wert auf einen schnellen und kräftigen Tastendruck legen:

Nur wer die Bauart der Orgel wohl kennt, wird selbe auch recht behandeln können.

Hier muß vorher folgendes erinnert werden:

- a) Da die Orgel aus vielerley Arten von Pfeifen zusammengesetzt ist, so ist es ihre erste und vornehmste Bestimmung, aushaltende Töne und Accorde hören zu lassen.
- b) Alle abgestoßene (stackirte) Töne, Passagen und Accorde sind der wahren Natur der Orgel ganz zuwider. Einige Register leiden doch eine Ausnahme, als das Register der Flöte oder der Oboe u. m. a.
- c) Jeder Schüler muß sich gewöhnen, mit anhaltenden Fingern die Orgel zu behandeln. Die Accorde müssen ferner zusammen hängen, d. h. der Organist muß, wenn er in einen andern Ton übergeht, darauf bedacht seyn, daß seine Finger zu den andern Tasten schon vorbereitet liegen, um keine hörbare Absetzung zu verursachen.
- d) Die Tasten gehörig nieder zu drücken ist von großer Wichtigkeit. Geschieht dieses matt und langsam, so fehlt dem Orgeltone das Kraftvolle. Die Ursache liegt in den Ventillen und Cancellen. [...] ⁷⁵⁴

Selbstverständlich ist auch bei einer engen Artikulation auf Deutlichkeit Wert zu legen.

Bei der Idee, auf der Orgel müsse legato und in langen Notenwerten gespielt werden, steht erst später auch der Versuch einer Abgrenzung zu der weltlichen Tanzmusik bzw. den Einflüssen der „galanten“ und, wie man meinte, klaviermäßigen Spielart und eine Orientierung an der „Vokalphonie“ als wahrer Kirchenmusik im

⁷⁵⁴ Drechsler, Harmonie- und Generalbass-Lehre, S. 2f.

Vordergrund. Zuerst sind es eher praktische Anweisungen, wie aus der Orgel der optimale Klang zu holen ist, später findet man Argumentation wie:

Durch ihren anhaltenden Ton ohne scharf hervortretenden Rhythmus ist sie dem gebundenen Gesange des liturgischen Chores am ähnlichsten und darum auch am geeignetsten, ihn zu begleiten und ihn vor solchen Ausschreitungen zu schützen, wie sie nur allzuleicht mit der freien Anwendung des Stimmorgans verbunden sind⁷⁵⁵,

aus denen dann umgekehrt abgeleitet wird, auf der Orgel muss, um kirchenmäßig zu klingen, entsprechend diesem Gesang gespielt werden, sodass sogar in einer Verordnung der Ritenkongregation von 1894 zu lesen ist:

Die mit Orgel begleitete Musik muss im allgemeinen dem gebundenen, harmonischen und ernsten Charakter dieses Instruments entsprechen.⁷⁵⁶

Am Ende des 19. Jahrhunderts wird in mehreren Orgelschulen ein Legato verlangt. Staccato-Töne brauchen, auch den veränderten Instrumenten entsprechend, mehr Zeit. So kann man in der „Praktischen Orgelschule“ von Rudolf Bibl lesen:

Von grösster Wichtigkeit ist bei der Orgel das gebundene Spiel. (Legato.) Um sich dasselbe anzueignen, bedingt es vor allem die genaueste Beobachtung der vollen Zeitdauer jeder Note, auch Pause, und es ist bei ununterbrochenen Tonfolgen Hauptregel: den Finger weder einen Moment früher, noch später von der Taste zu heben, als bis der nächste Ton angeschlagen wird; denn durch ersteres würden Lücken (kleine Pausen) entsehen, durch letzteres aber würden Töne in die nächstfolgende Harmonie mit hinüberklingen, die in den meisten Fällen gar nicht zur selben stimmen, daher man sich bei Ausserachtlassung

⁷⁵⁵ Heinrich Böckeler, Über den Gebrauch der Instrumente in der Kirche, in: Gregorius-Blatt, Aachen 1877, S. 61, zit. nach: Kirsch, Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.

⁷⁵⁶ Anordnung für die Kirchenmusik, genehmigt von der hl. Kongregation der Riten in der ordentlichen Sitzung vom 7. und 12. Juni 1894, zit. nach: Die neusten Aktenstücke des hl. Stuhles, Kirchenmusik betreffend, in: Musica Sacra, 27. Jg. (1894), Außerordentliche Beilage zu Nr. 8, S. 4.

dieser Hauptregel nur unrichtiges und unreines Spiel aneignen würde.
[...]

Für das gebundene Spiel ist aber auch noch der Fingersatz von grosser Bedeutung und bringt oft mehrere Abweichungen vom Clavierfingersätze mit sich. Über die manchesmal geradezu absurd scheinenden Fingersätze für das gebundene Spiel soll man kein Bedenken tragen, sobald es die Sache verlangt, denn hier lässt sich ganz passend der oft gehörte Ausspruch anführen, nämlich: „Der Zweck heiligt die Mittel“.

Ich lasse nun einige der gebräuchlichsten Arten von Fingersätzen für das gebundene Spiel folgen, und zwar: wird es häufig nothwendig, auf einer und derselben Taste, ohne sie nochmals anzuschlagen, den Finger zu wechseln, was man bei dem Clavier den stummen Fingerwechsel nennt (s. Beispiel 1).

Weiter erfordert das gebundene Spiel in vielen Fällen ein Übersetzen der Finger nach aufwärts und ein Untersetzen nach abwärts [...] Auch mit ein und demselben Finger mehrere nacheinander folgende Tasten, namentlich mit dem Daumen [...] und dem kleinen Finger zu spielen, sowie das Abrutschen von einer Ober- zur Untertaste mit demselben Finger, wird oft für das gebundene Spiel nothwendig [...].

Das Staccato auf der Orgel, soll es an Deutlichkeit nichts verlieren, bedingt eine mehr dem Portamento ähnliche Behandlung, und zwar sind die Tasten ebenfalls vollständig und rasch hinabzudrücken, jedoch sollen sich die Finger von denselben nicht so plötzlich und hoch erheben, wie dies beim Clavier, wo die Vibration der Saiten sich nicht augenblicklich ersticken lässt, und auch die Resonanz, auf welcher das Princip des Clavierbaues beruht, einen Nachhall bringt, während bei der Orgel, sobald die Taste ausgelassen wird, der Ton augenblicklich verstummt, denn der Luftstrom hört allsogleich auf, auf die Pfeifen zu wirken [...].

Notenbeispiel 267: Habert: *Kleine praktische Orgelschule*, S. 60.

Albert Schweitzer beschreibt diese dann noch weiter entwickelte gebundene Spielweise im beginnenden 20. Jahrhunderts (in Bezug auf die Wiedergabe der Praeludien und Fugen von J. S. Bach) folgendermaßen:

Die Orgel erlaubt keine individuelle Betonung der einzelnen Noten. Sie werden in Gleichmäßigkeit aneinandergereiht. Jede kann in der gleichen Stärke beliebig lang und beliebig kurz ausgehalten werden. Darin ruht das ästhetische Wesen des heiligen Instruments. Es wirkt nur durch große Linien und gehaltene Noten, nicht durch Töne, die dank eines Akzentes eine Herrscherstellung über die anderen einnehmen. Danach erweckt es den Eindruck des Erhabenen und Unendlichen dessen, was jenseits jeder Subjektivität liegt.⁷⁶⁰

Die Tendenzen von einer aufgelockerten, auch rhythmisch akzentuierenden Begleitung zu einer mit gehaltenen Klängen, die man im Orgelbau, in der Literatur über das Orgelspiel und den Anweisungen zu diesem erkennen kann, spiegeln sich deutlich in den Orgelmessen wider, wie die folgenden Beispiele es belegen sollen. Zur besseren Veranschaulichung werden Messen gewählt, in denen die Orgel im Prinzip die Singstimme mitspielt. Die gleichen Entwicklungen findet man natürlich auch in anderen Kompositionen.

⁷⁶⁰ Schweitzer, zit. nach Roman Summereder, *Aufbruch der Klänge*, Innsbruck ²1999, S. 42.

Zuerst einige Beispiele, die die „frühen“ Entwicklungsstadien in diesem Übergang in den Orgelmessen demonstrieren sollen:

Eine in mehrfacher Hinsicht interessante Messe ist das bereits genannte Opus 91 von Christian Heinrich Rinck. Es ist eine Messe für vier Singstimmen und obligate Orgel. Unter dem simplen Namen „Missa“⁷⁶¹ ist diese durchaus umfangreiche Messe erschienen. Rinck verstand es bestens, mit der Orgel umzugehen – er verfasste auch eine bedeutende Orgelschule und komponierte zahlreiche Orgelwerke. Im „Allgemeinen Musikalischen Anzeiger“ von 1831 kann man über die Messe lesen:

Wie wohl thut es nicht einem also geplagten Lastthiere, vulgo: Recensenten, der nebstbey ein inniger Verehrer echt religiöser Kirchenmusik ist, unter dem Trosse schaler Modegecken denn doch mitunter auch zuweilen einer soliden Physiognomie zu begegnen, deren in die Augen leuchtende Rechtlichkeit den Hut mit tiefer Referenz ehrfurchtsvoll abzuziehen, fast unwillkührlich zwingt. – Solches arrivirte der unten bemerkten Zahl, als ihr Blick, bey Eröffnung eines dickleibigen Notenpacks, in despectirlicher Societät von Trödelmarktsartikeln, zuletzt, auf diese Messe des ehrenwerthen Cantor Rinck in Darmstadt fiel. Post nubila phoebus! jubilirte das volle Herz, und dessen Possessor freute sich, sein Glück besser schätzen und würdigen zu wissen, als jener fabulöse Hahn, der gleichfalls ein Kleinod – auf einem Misthaufen fand.–

Es ist doch ein eigen Ding um das wahrhaft Gute; man muß ihm zugethan seyn, man mag wollen oder nicht; sogar der Laie f ü h l t was er z u b e g r e i f e n unfähig. – Also wird es auch dieser Missa ergehen, zu deren Vortrag weiter nichts gehört, als ein vierstimmiger schulgerecht dressirter Chorus, und ein tüchtiger Organist, der nicht nur seine in Noten ausgesetzte obligate Stimme fein ordentlich herabzuspielen, sondern hauptsächlich mit dem vorgeschriebenen Registerwechsel und Pedalanwendung gehörig umzuspringen versteht. Vorzugsweise ist gerade eben diese Parthie mit vollendeter Sachkenntniß behandelt, was

⁷⁶¹ Christian Heinrich Rinck, Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso cum obligato organorum comitatu, op. 91, Mainz, Paris u. Antwerpen (Schott) o. J.

- bis sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, passus et se-pul-tus est passus et se-pul-tus
 ter am Pfah-le des Kreuzes hin-schied, hinschied und be-gra-ben ward, hinschied und be-gra-ben
 - bis sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, passus et se-pul-tus est passus et se-pul-tus
 ter am Pfah-le des Kreuzes hin-schied, hinschied und be-gra-ben ward, hinschied und be-gra-ben
 - bis sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, passus et se-pul-tus est passus et se-pul-tus
 ter am Pfah-le des Kreuzes hin-schied, hinschied und be-gra-ben ward, hinschied und be-gra-ben

Notenbeispiel 268: Rinck: Missa op. 91, Credo.

Wie sich mit der Zeit die umspielenden Begleitfiguren auflösen, werden auch automatisch die begleitenden Akkorde der Orgel länger. Immer mehr wird es zur Regel, Töne zu überbinden, zuerst aber noch „vorsichtig“ und den begleiteten Wörtern bzw. der Gliederung der Textzeilen entsprechend:

Moderato con moto. *fz*
 SOPRANO. Patrem o-mnipoten-tem, factorem coe-li et terrae, vi-si-bi-lium
 ALTO. Patrem o-mnipoten-tem, factorem coe-li et terrae, vi-si-bi-lium
 TENORE. Patrem o-mnipoten-tem, factorem coe-li et terrae, vi-si-bi-lium
 BASSO. Patrem o-mnipoten-tem, factorem coe-li et terrae, vi-si-bi-lium
 Organo. (ad lib.) *f*
 con Ped.

Notenbeispiel 269: Habert: Messe in F, op. 11, Credo.

Habert hat für diese vierstimmigen Messe⁷⁶³ mit nicht obligater Begleitung die Orgelstimme ausgeschrieben. Sie spielt meist die Gesangstimmen mit, an wenigstimmigen Stellen sind auch Füllstimmen ergänzt. Er fasst wiederholte Töne in den Gesangstimmen zu liegenden Klängen zusammen, allerdings immer mit Rücksicht auf die Akzente des Textes. Dieses Prinzip wurde sicherlich auch allgemein beim Mitspielen des Chorsatzes von Messen (mit nicht eigens

⁷⁶³ Johannes Ev. Habert, Messe in F (zu Ehren des hl. Josef von Calasanza), Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkürlicher Begleitung der Orgel, op. 11 (Beilage zur Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 2. Jg., 1869).

geschriebener Orgelstimme) praktiziert. Ein später Beleg dafür ist eine Anweisung von Josef Gruber in einer einfachen Messe für die Advent- und Fastenzeit⁷⁶⁴ mit nicht obligater Orgelbegleitung.

The image shows a musical score for a Kyrie. It consists of a vocal line (Soprano/Alto) and an organ accompaniment. The vocal line has lyrics: "Ký - ri - e e - léi - e - léi - son, Ký - ri -". The organ part has lyrics: "e - léi - son,". The organ part features sustained notes and slurs, indicating a held organ tone.

Notenbeispiel 270: J. Gruber: *Missa brevis in Domini Adventus et Quadragesimae, Kyrie*.

In einer Fußnote erklärt er zu diesen Noten: Im Falle, als diese Messe mit der Orgel begleitet werden sollte, so sind ähnliche Takte, wie der erste u. sechste so zu behandeln, wie im ersten Takte mit kleinen Stichnoten angegeben ist.

Um in bewegteren Abschnitten eine gehaltene Orgelstimme zu erreichen, konnten in unterschiedlichen Stimmen einzelne Töne länger ausgehalten werden, gegebenenfalls auch zu den Singstimmen Liegetöne ergänzt werden⁷⁶⁵:

The image shows a musical score for a Gloria. It consists of two vocal lines (Soprano and Alto) and an organ accompaniment. The vocal lines have lyrics: "glo-ri-a De-i Pa - tris. A - men, a - men, a - men, a - men, a - men." The organ part features sustained notes and slurs, indicating a held organ tone.

Notenbeispiel 271: Renner: *Zweite Messe, op.31, Gloria, Schluss*.

Einzelne Töne der Singstimmen werden auch über Pausen verlängert, das „Verschmelzen“ von gleichen Tönen kann solche betreffen, die hintereinander in derselben Stimme aber auch in unterschiedlichen Stimmen auftreten (z. B. das *g*¹ in T. 4–5). Die Bewegung wird hier dennoch in den anderen Stimmen aufrechterhalten.

⁷⁶⁴ Josef Gruber, *Missa brevis in Domini Adventus et Quadragesimae* (Kurze Messe für die Sonntage des Adventes und der Fastenzeit) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit oder ohne Orgelbegleitung, op. 115, Ziegenhals (A. Pietsch) o. J.

⁷⁶⁵ Josef Renner jun., *Zweite Messe* für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung, op. 31, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

Die größer gedachten musikalischen Bögen – auch über die Zäsuren der Singstimmen hinweg – werden in der Orgelstimme, sicherlich auch zur Hervorhebung des „gebundenen“ Spieles – nun häufig im Notenbild angezeigt:

The image shows a musical score for a Kyrie. It includes parts for Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ. The tempo is marked 'Moderato' and then 'largo'. Dynamics are marked 'p', 'mf', and 'f'. The organ part features long, sweeping lines that span across the vocal phrases, illustrating the 'gebundenen' (bound) playing mentioned in the text.

Notenbeispiel 272: Siebzehnriegl: „Messe zu Ehren der liebevollen Mutter von der immerwährenden Hilfe“, Kyrie.

Auch in dieser Messe⁷⁶⁶ von Franz Xaver Siebzehnriegl werden Töne, wenn irgend möglich, zusammengebunden. Hier hat sich bereits ein dominierendes Bild der Orgel als Instrument für lange, schwere Klänge herausgebildet.

⁷⁶⁶ Franz Xaver Siebzehnriegl, Messe zu Ehren der liebevollen Mutter von der immerwährenden Hilfe. Für vierstimmig gemischten Chor, Soli und Orgel, op. 4, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1922.

4.7.4 Pedalgebrauch

Aber nun das Heer der Berufenen! Wie tief stehen dieselben nicht nur nach Seiten allgemein musikalischer Bildung, sondern auch in Beziehung auf Kenntniss und Behandlung ihres Instruments! Sie alle, sie wissen entweder nicht, was sie sich unter einem obligaten Pedal, unter einem triomässigen Spiel vorstellen sollen, oder wenn schon dies der Fall ist, so erklären sie aus Liebe zum Alten und Furcht vor neuen Studien: das obligate Pedal sei dem Wesen der Orgel zuwider; es habe das Pedal bloß die tiefstliegende Stimme des Manuals zu verstärken, das Triospiel sei nur eine interessante Spielerei. Ueber eine solche Anschauung weitere Worte zu verlieren, mag wohl jetzt nicht mehr an der Zeit sein. So äusserte sich einer von diesen Berufenen – nach hiesigen Begriffen zählt er zu den Auserwählten – als er Orgelcompositionen S. Bach's zu Gesicht bekam: das sei für die Orgel unausführbar und bloß für das Auge geschrieben, um gelesen und so zwar geistig, keineswegs aber auch physisch gehört zu werden. – Das Bedauerlichste hierbei ist aber, dass Chorregenten und Capellmeister selbst, aus Ignoranz oder Starrköpfigkeit oder Angst vor dem Neuen, diesen Anschauungen huldigen und mit all ihrer Macht und ihrem Einfluss die Verbreitung entgegenstehender Ansichten hindern.⁷⁶⁷

An manchen Orten hielt man sehr lange an der Tradition fest, das Pedal nur zur Bassverstärkung einzusetzen, wie dieses Zitat von 1868 es belegt. Obwohl die Pedalstimme bzw. deren Gestaltung einen nicht unerheblichen Einfluss auf den Klang einer Komposition hat, findet man in vielen der in dieser Arbeit angesprochenen Messen bzw. der Messen dieser Zeit keine Angaben, ob das Pedal mitspielt, und wenn ja, in welcher Weise.

Als man die Orgelstimmen nicht mehr mit dem bezifferten Bass notierte, wurde sie (was ja teilweise auch parallel dazu bereits geschehen ist) auf zwei Systemen notiert. Pedalstimmen wurden zuerst gar nicht, dann durch verbale Angaben oder durch die geänderte Richtung der Notenhäse etc. angezeigt. Erst gegen Ende des

⁷⁶⁷ Ueber Orgel- und Organistenwesen und -Unwesen in Wien, S. 69.

Jahrhunderts, als sich für die Pedalstimme endgültig ein eigenes System durchsetzte, wurde damit auch der Pedalgebrauch eindeutig geregelt. Auch das wurde nicht von allen als Erleichterung angesehen, für Organisten, die anderes gewohnt waren, war es nicht selbstverständlich, auf drei Systemen notierte Musik lesen zu können, wie Karl Straube⁷⁶⁸ berichtet:

Die Entwicklung des allmählichen Aufstieges habe ich in meinen Jugendjahren noch miterlebt. Mir waren Orgelspieler bekannt, denen es Schwierigkeiten machte, drei Systeme zu übersehen, die deshalb, um Sicherheit zu erlangen, die Pedalpartie in das mittlere System handschriftlich eintrugen. Aber dies waren Residuen einer überwundenen Niedergangszeit, im allgemeinen bemühte man sich, Joh. S. Bachs große Orgelwerke technisch einwandfrei und in solider Auffassung darzustellen.⁷⁶⁹

So musste der Organist lange Zeit nicht nur in Generalbassstimmen sondern auch in ausgeschriebenen Orgelstimmen selbst entscheiden, welche Töne er im Pedal mitspielt bzw. diesem ganz überlässt. Der große Vorteil daran ist, dass damit auf das jeweils zur Verfügung stehende Instrument Rücksicht genommen werden konnte. Über diese Freiheit in der Ausführung einer Pedalstimme schreibt bereits C. Ph. E. Bach, wenn er den Pedalgebrauch beim Generalbassspiel auf der Orgel erklärt:

Das Pedal bey den letztern [den Orgeln] thut seine guten Dienste, wenn die Noten in der Grundstimme nicht zu geschwinde sind, und der Baß durch ein sechzehnfüßiges Register durchdringender gemacht werden kann. Ehe man aber den Gesang der Grundstimme verstümmelt, weil die Noten nicht alle mit den Füßen heraus gebracht werden können: so thut man besser, wenn man das Pedal wegläset, und die Grundnoten bloß mit der linken Hand spielt.⁷⁷⁰

⁷⁶⁸ 1873–1950.

⁷⁶⁹ Karl Straube, Briefe eines Thomaskantors, Stuttgart 1952, S. 124 f.: Brief an Michael Schneider vom 10. April 1941; zit. nach: Eberhard Kraus, Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften, Regensburg 1972, S. 145.

⁷⁷⁰ Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, S. 245.

Viele der Orgeln in dem hier untersuchten Raum sind nicht für eine solistische Pedalstimme konzipiert, durch das Pedal soll der Bass – oft durch Verdoppelung der Bassstimme im Manual – verstärkt und damit für die Musik ein Fundament geschaffen werden. Die regional und zeitlich unterschiedlichen Vorstellungen von Orgel und Orgelspiel machen sich auch in den Aussagen über Generalbasspraxis bzw. die Begleitung von Kirchenmusiken bemerkbar. So beklagt Johann Joachim Quantz Mitte des 18. Jahrhunderts der norddeutschen barocken Orgelpraxis mit virtuosem Pedal nachtrauernd:

Von der Art wie man das Pedal brauchen soll, hat mancher nicht einmal reden hören. Der kleine Finger der linken Hand, und der linke Fuß, stehen bey vielen in solcher Verbindung mit einander, daß niemals einer, ohne des andern Vorwissen und Uebereinstimmung, einen Ton anzuschlagen sich getrauet.⁷⁷¹

1787 erklärt Daniel Gottlob Türk in den „wichtigsten Pflichten des Organisten“:

Die sehr geschwinden (besonders laufenden) Stellen, welche man im Pedale nicht rund und ganz deutlich herausbringen kann, läßt man lieber weg, und spielt sie blos mit der linken Hand, oder, wenn es der Stärke wegen nöthig ist, auch wohl mit beyden Händen auf zwey Klavieren zugleich. Durch ein oder zwey 16 füßige Register im Hauptwerke kann man dem Basse doch die nöthige Tiefe und den gehörigen Nachdruck geben. Gesetzt auch, man verlör etwas dabey, so ist es doch immer noch besser, einen geschwinden Laufer nur mittelmäßig stark, aber deutlich, als einen wirklich starken sehr undeutlich und ungleich (holpricht) zu hören. Daß aber die ganz tiefen Register, z. B. Posaune 32 und 16 Fuß im Pedale etc. nicht einmal geschwind ansprechen, und noch überdies mehr ein Getöse machen, als einen deutlichen Ton angeben, lehrt die Erfahrung. Außerdem muß man freylich, ohne einen hinlänglichen Grund *) [Fußnote: *) Hinlängliche Gründe, das Pedal ganz wegzulassen, wären z. B. wenn bey der Instrumentalbegleitung blos die Violoncelle (ohne den Violon) eine Stelle mitspielen sollen, oder wenn ohne Baß

⁷⁷¹ Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, S. 329.

(Senza Basso) über den Noten steht; wenn ein kurzer Gedanke eine Oktave höher schwach wiederholt wird; wenn in Fugen der Baß pausirt, und eine höhere Stimme indeß seine Stelle vertritt etc. In solchen Fällen muß die Grundstimme bloß auf einem Klaviere gespielt werden, worin man kein 16 füßiges Register gezogen hat.], das Pedal nicht weglassen; hier war aber auch bloß von sehr geschwinden Stellen die Rede.⁷⁷²

Auch diese sehr verbreitete Methode, nur einzelne wichtige Töne von Laufwerk im Pedal mitzuspielen, hatte ihre Kritiker, 1802 etwa schreibt Johann Samuel Petri:

Ungeübte Organisten begnügen sich, die erste Octave, die oben liegt, mit dem rechten Fuße allein zu treten, und die Tiefe mit dem linken, wenn es schnell gehet, als z. Ex. bey der Musik, wenn der Baß kleine Noten hat, so treten sie nur die Hauptnoten, und begnügen sich, die andern mit der linken Hand zu exprimiren. Da diß aber einen Uebelstand machet, und eben so klinget, als wenn in einem Concerte die Violoncelli nur allein die schnellen Noten spielten und der Contreviolon nur hin und her seine drey Heller dazu gäbe, und einmal drein brummete, so muß man darauf bedacht seyn, alles im Hauptbasse ausdrücken zu können, und dem Basse den Namen Continuo mit Recht zu geben.⁷⁷³

Dennoch hält sich diese Tradition vielerorts bis weit ins 19. Jahrhundert – und hier wird der Zusammenhang zum Orgelbau wieder deutlich. Damit wird, dem Zeitgeschmack entsprechend, dem eher homophonen, vielfach an der Idee des Generalbasses festhaltenden oder aber „galanten“ Satz Rechnung getragen. Franz Krenn beschreibt in seiner Orgelschule 1845 den richtigen Einsatz des Pedals:

Der Pedal werde nicht mißbraucht. Es wäre eben so unanständig als seinem Character unangemessen, ihn zu geschwinden Figuren gebrauchen zu wollen. Gewöhnlich ist der Pedal der Unterstüzter des Basses; doch kann er unabhängig von der tieffsten Manualstimme auf

⁷⁷² Türk, Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, S. 156f.

⁷⁷³ Johann Samuel Petri, Anweisung zum regelmäßigen und geschmackvollen Orgelspielen für neuangehende Organisten und solche Klavierspieler, welche dieses wichtige Instrument oder das Positiv spielen lernen, es ordentlich stimmen, behandeln, und in Ermangelung eines Orgelbauers, kleine Fehler an demselben verbessern wollen, S. 19f.

eine selbständige Weise gebraucht werden. Man glaube nicht, daß Fugen und andere künstliche Sätze es sind, welche das wahre Orgelspiel ausmachen. Es ist wahr, die Orgel ist wegen ihrer eigenthümlichen Kraft in Höhe und Tiefe, besonders wegen ihres durchgreifenden Pedalbasses für solche Tonsätze ganz geeignet, und der doppelte Contrapunkt war von jeher eine mit dem Begriffe „Organist“ vereinte Wissenschaft. Indessen mache man nicht zur Hauptsache, was nur eine der vorzüglichsten Eigenschaften ist. Zur Unzeit angebracht, kann die beste Fuge störend wirken und somit in Beziehung auf Zeit und Ort tadelnswert sein.⁷⁷⁴

Er kennt Orgelstücke – als Beispiel nennt er die von Bach und Hesse – die eine obligate Pedalstimme, die sogar in einer eigenen Zeile notiert ist, aufweisen. Näher steht ihm aber die Praxis, die Pedalstimme aus der tiefsten Stimme des „Manualsatzes“ zu entnehmen. Das Pedal soll aber nicht immer mitspielen,

sondern es gewährt sogar eine angenehme Abwechslung, wenn es manchmal Pausen hat. Dass es bei vorgezeichnetem Tenor oder Altschlüssel nicht mitgespielt wird, versteht sich von selbst.⁷⁷⁵

Anton Scherrer beschreibt die Aufgaben des Pedals folgendermaßen:

Das Pedal wird auf dreyerley Art gebraucht, nämlich:

1. nur sparsam,
2. mit dem Manualbasse laufend, und
3. ganz allein, oder auch vom Manualbasse abweichend.

Die erste Art findet bey angenehm und singenden Stellen statt.

Die zweyte Art kömmt bey solchen Stellen vor, wo in der rechten Hand aushaltende Akkorde, und im Baße lange Noten vorkommen. Kommen aber in einem Tonstücke, sey es von welcher Gattung es will, zu geschwinde, oder zu schwere Gänge vor, so spielet man mit dem Pedal nur die ersten Noten, oder man vereinfacht die Läufe im Pedale zu aushaltenden Noten.

⁷⁷⁴ Duk, Ueber die Begleitung der Kirchenlieder mit der Orgel, S. 414.

⁷⁷⁵ Krenn, Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen, S. 35.

Das Pedal muß gewöhnlich schweigen, wenn im Laufe eines Stückes, sopran-, alt- oder tenormäßige Sätze vorkommen.

Der allzuhäufige Gebrauch des Pedals, vorzüglich wenn man die tiefen Töne zu lange aushält, kömmt dem Gehör zu einförmig vor. Einem geschickten Orgelspieler wird es nicht unbekannt seyn, daß durch manchmahlige Unterbrechung und plötzliches Einfallen des Pedals die auffallendste Wirkung entsteht. [...]

Die dritte Art kömmt nur hauptsächlich in Fugen vor, wo das Pedal allein oder mit dem Manualbasse anfängt.⁷⁷⁶

Teilweise wortwörtlich dieselbe Formulierung wie bei Scherrer findet man bereits im ersten Band der Orgelschule von Justin Heinrich Knecht (Leipzig 1795), wenn dieser sehr ausführlich über den „schicklichen Gebrauche des Pedals“ schreibt (siehe Anhang), womit auch ein Beleg für die Verbreitung und das anscheinend intensive Studium und die Beeinflussung von Orgelschulen des vorangegangenen Jahrhunderts gegeben ist.

Ähnlich wie Scherrer sieht auch Krenn den Pedalgebrauch: in schnellen Passagen übernimmt das Pedal nur den Grundton, bei Solostellen wird dieser nur kurz angeschlagen, bei Tuttistellen hingegen ausgehalten:

Da jedoch manchmal schnelle Läufer u. dgl. vorkommen, die mit den Füßen unmöglich gespielt werden können, so werden mit dem Pedale nur die Grundtöne angegeben; die übrigen Noten bleiben der linken Hand. Man kann diese Grundtöne ganz kurz angeben, oder auch so lange halten, bis ein anderer Grundton anzuspielen ist. Das erste wird bei Solostellen, das zweite im Tutti gut angebracht sein, z. B.



Wenn ein Ton öfter angeschlagen werden soll, so wird das Pedal bloß gehalten; z. B.

⁷⁷⁶ Scherrer, Abhandlung über Kirchenmusik, S. 49f.



Die Pedaltechnik soll dabei ein Legatospiel (oder zumindest ein enges Spiel) ermöglichen.

Das Pedal brachte den Kompositionen ein solides Fundament. War – wie es in der Generalbasspraxis ja lange üblich war, ein Streicherbass mit dabei, konnte dieser (auch ohne Pedalgebrauch) dem Bass mehr Gewicht verleihen. Noch 1872 schreibt der bereits mehrfach zitierte Johann Kubiček über den Gebrauch des Pedals bei der Figuralmusik (und er meint damit für den Organisten eine Generalbassstimme):

Dem Pedaltreten muss bei Figural-Produktionen eine erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet werden. Dies wird um so nothwendiger, wenn ein Musikstück ohne Mitwirkung des Violon produziert wird. In derartigen Fällen erweist der Organist der guten Sache einen sehr willkommenen Dienst, wenn er sich vorzugsweise dem Treten des Pedals zuwendet, auch dann, wenn hiebei das Greifen einiger Akkorde bei leisem Spiele unterbleiben sollte.⁷⁷⁸

Natürlich gibt es in dieser Zeit daneben bereits Messen mit ausgeschriebenen Pedalstimmen, die sich weit von dieser alten Praxis entfernt haben.

Im Prinzip konnte beinahe jeder Satz mit dem Pedal mitgespielt werden. Ein „generalbassmäßiger“ Satz, der in der linken Hand einstimmig, in der rechten meist dreistimmig angelegt ist, konnte durchaus mit (zusätzlichem) Pedal begleitet werden, wie der mit Pedal (trotz *Pianissimo*) auszuführende Beginn des Sanctus der „Missa dominicalis VII“⁷⁷⁹ von Ignaz Mitterer, aber auch andere Beispiele, die im Kapitel über Generalbassmessen bereits erwähnt wurden, deutlich zeigen:

⁷⁷⁷ Krenn, *Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen*, S. 34–35.

⁷⁷⁸ Kubiček, *Der Schullehrer am Lande als Organist und Regens-Chori*, S. 215.

⁷⁷⁹ Ignaz Mitterer, *Missa dominicalis VII. in hon. S. Cassiani Martyris ad 4 voces impares cum Organo*, op. 113, Regensburg (Alfred Coppenrath) o. J.

Maestoso. *p* *mf*
 San - ctus, San - ctus,
pp *p* *mf*
 ped.

Notenbeispiel 273: Mitterer: Missa dominicalis VII, Sanctus.

Einige Komponisten insbesondere der zweiten Jahrhunderthälfte machten recht genaue Angaben, an welchen Stellen das Pedal eingesetzt werden soll, und an welchen manualiter zu spielen ist. Beim Versuch, aus diesen Kompositionen Rückschlüsse auf den allgemeinen Pedalgebrauch zu ziehen (auch hier kann nicht auf regionale Entwicklungen Rücksicht genommen werden), stößt man jedoch bald auf Grenzen. Allgemein kann man feststellen, dass das Pedal eher bei laut(er)en Stellen zum Einsatz kommt, Soli und Piano-Stellen öfter nur manualiter begleitet werden. Ein typisches Beispiel ist der Beginn der „Lateinischen Messe“⁷⁸⁰ des Prager Komponisten Johann Nepomuk Škroup:

e - le - i - son. e - le - i - son.
 son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e e - lei - son. Ky - ri - e, Ky - ri - e -
p *f*
p e - le - i - son e - le - i - son. Ky - ri - e, Ky - ri -
 senza Ped. Ped.

⁷⁸⁰ Joh. Nep. Škroup, Lateinische Messe für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgelbegleitung zur Erinnerung an die vor 40 Jahren (8. März 1845) erfolgte Ernennung zum Domkapellmeister, Augsburg (A. Böhm & Sohn) o. J. [1885?].

le - i - son. Chri - ste e - lei - son. Chri - ste e - lei - son. Chri -
 e e - lei - i - son.

senza Ped.

Notenbeispiel 274: Škrap: Lateinische Messe, Kyrie.

Allerdings gibt es auch gar nicht so wenige Beispiele, die dieses Prinzip zu widerlegen scheinen.

Eine andere Möglichkeit wäre es, aus satztechnischen Gegebenheiten, etwa der weiten Lage der Akkorde, die sich mit Pedal oft leichter verwirklichen lässt, Rückschlüsse auf den Einsatz des Pedals zu ziehen. Aber gerade hier scheitert man bald, betrachtet man die Kennzeichnung von Pedalstimmen – wieder ein eher zufällig herausgegriffenes Beispiel⁷⁸¹:

Kyrie. Ed. Brunner.

GESANG. ALT. *p*
 Ky - ri - e e - lei - i - son,

ORGEL. *p*

SOPRAN. *Man.* *mf* *f* TUTTI.
 Ky - ri - e e - lei - i - son, Ky - ri -

Ped.

Notenbeispiel 275: Brunner: Messe zu Ehren sieben Schmerzen, Kyrie.

Naheliegender wäre aus „moderner“ Sicht, am Beginn dieser Messe⁷⁸² von Eduard Brunner, dass die rechte Hand die beiden Oberstimmen, die linke die „Tenorstimme“ und die doch weiter entfernte und relativ unabhängige Bassstimme

⁷⁸¹ Eduard Brunner, Messe zu Ehren der sieben Schmerzen Mariae, Regensburg (Alfred Coppenrath) o.J.

⁷⁸² Eduard Brunner, Messe zu Ehren der sieben Schmerzen Mariae, Regensburg (Alfred Coppenrath) o.J.

Man. et Ped. doppelt

Notenbeispiel 277: Habert: Messe zu Ehren des hl. Franziskus von Assisi, Credo.

Am Schluss des „Osanna“ möchte er anscheinend nur das Pedal verdoppelt:

Ped. doppelt

Notenbeispiel 278: Habert: Messe zu Ehren des hl. Franziskus von Assisi, Benedictus, Schluss.

Die Aufteilung der Stimmen wird durch die nach unten bzw. oben gerichteten Notenhäule noch verdeutlicht, erst in den beiden letzten Takten kann es hier zu gewissen Unsicherheiten kommen.

Johannes Meurerer führt in seiner „Missa in adorationem St. Crucis“⁷⁸⁶ sehr oft die Unterstimme in Oktaven. Hier könnte es sich tatsächlich meist um eine Führung in Oktaven nur des Pedals handeln. Bei Stellen wie der folgenden könnte man sich durchaus vorstellen, dass nur die tiefste Stimme die des Pedals ist:

⁷⁸⁶ Johannes Meurerer, *Missa in adorationem St. Crucis*. Ad 4 voces inaequales Organo comitante. Messe zur Verehrung des Heiligen Kreuzes. Für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung, op. 34, Graz (Styria) 1905.

Notenbeispiel 281: Rinck: Missa op. 91, Benedictus, Schluss (Orgel).

Dennoch bleibt es an mehreren Stellen dem Spieler überlassen, entsprechend der musikalischen „Logik“ zu erkennen, wie die Stimmverteilung genau aussehen soll:

Notenbeispiel 282: Rinck: Missa op. 91, Sanctus, Beginn (Orgel).

Anscheinend ist das Pedal am Beginn nur einstimmig zu führen. Allerdings scheint die linke Hand die „Pedalstimme“ hier mitzuspielen, die zusätzlich ergänzten Notenhäse am 3. und 4. Schlag des ersten Taktes scheinen dem Pedal den punktierten Rhythmus zu „ersparen“, dieser wird aber wohl im Manual dennoch auszuführen sein. Auch am Ende des zweiten Systems (T. 16ff.) ist nicht eindeutig erkennbar, ob und wenn was das Pedal hier zu spielen hat.

Es lässt sich also nicht immer eindeutig klären, ob bei Oktavführung der Unterstimme angezeigt wird, dass das Pedal doppelt geführt werden soll, oder lediglich, dass es nicht im „Einklang“ mit der Unterstimme des Manuals, sondern eine Oktav tiefer gespielt wird (was in gewisser Weise durch die Verwendung einer 16'-Stimme automatisch geschieht).

Der Gedanke der Linearität der Stimmen, dass also das Pedal immer die Bassstimme mitspielt, scheint nicht stark ausgeprägt zu sein. Ein Beispiel aus der Messe für

vierstimmigen gemischten Chor und Orgel op. 159⁷⁸⁸ von Rheinberger, der in einigen seiner Messen bereits eine eigene Notenzeile für das Pedal verwendet, belegt das deutlich:

Moderato $\text{♩} = 76$

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-
 Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-
 Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-
 Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-ta-tis. Lau-da-mus te, be-ne-

Moderato $\text{♩} = 76$

di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter
 di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter
 di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter
 di-ci-mus te, ad-o-ra-mus te, glo-ri-fi-ca-mus te. Gra-ti-as a-gi-mus ti-bi pro-pter

Notenbeispiel 283: Rheinberger: Messe op. 159, Gloria, Beginn.

Das Pedal fasst zuerst als Orgelpunkt die Bassstimme zusammen, diese wechselt dann aber im 3. Takt kurz in die linke Hand, um dann wieder ins Pedal zu gehen. Auch im 2. System kann man Ähnliches beobachten, hier wandert beim Wort „adoramus“ die tiefste Stimme sogar kurz in die Zeile der rechten Hand. Auch der Pedaleinsatz nach dynamischen Prinzipien scheint hier keine besondere Rolle zu spielen.

⁷⁸⁸ Josef Rheinberger, Messe für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel, op. 159, Leipzig, (F. E. C. Leuckart) o. J. (Josef Gabriel Rheinberger, Sämtliche Werke), Stuttgart (Carus-Verlag) 2003.

Naheliegender wäre es, schnelle Noten eher manualiter zu spielen während sich Orgelpunkte gut für das Pedal eignen. Aber auch das ist nicht immer so:

The image shows a musical score for Carl Greith's Gloria. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a vocal line (Soprano/Alto) with lyrics 'Et in ter - ra pax ho - - mi - - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - -', a vocal line (Tenor/Bass) with lyrics 'Et in ter - ra pax . . . , in ter - - ra pax ho - mi - ni - bus bo - næ vo - lun - ta - -', and an organ accompaniment staff with 'Man.' marking. The second system also has three staves: a vocal line with lyrics 'tis. Lau - da - - - mus te, be - ne - di - - ci - mus te, a - do - ra - mus te, glo - - ri - fi -', a vocal line with lyrics 'tis. Lau - da - mus te, be - - ne - di - ci - mus te, a - - do - ra - mus te,', and an organ accompaniment staff with 'Ped.' and 'Man.' markings. Dynamic markings include 'Allegro moderato assai.', 'p dolce', 'p', 'Man.', 'Ped.', 'A.', 'f', 'sf', and 'p'.

Notenbeispiel 284: Greith: „Missa in Sanctae honorem Clarae“, Gloria.

Am Beginn dieses Gloria⁷⁸⁹ von Carl Greith könnte man den „Orgelpunkt“ in der untersten Stimme eher dem Pedal zuordnen, der Pedaleinsatz von Greith ist im Vergleich dazu doch sehr bewegt (was allerdings hier wieder mit der „typischen“ Art, Leises ohne Pedal, Lauteres mit Pedal zu spielen, zusammenhängt). Natürlich gibt es auch hier die Möglichkeit, nicht alles mitzuspielen.

Allerdings findet man gerade bei späteren Messen, die oft schon eine eigenständigere (und eigens notierte) Pedalstimme zeigen, eine gewisse Tendenz zu längeren Noten im Pedal, wie beispielsweise in der vierstimmigen Messe op. 15⁷⁹⁰ von Markus Koch:

⁷⁸⁹ Carl Greith, *Missa in Sanctae honorem Clarae ad duas voces aequales comitante organo*, op. 20, Einsiedeln, New York u. Cincinnati (Benziger) 1872.

⁷⁹⁰ Markus Koch, *Missa in honorem S. Isidori für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit obligater Orgelbegleitung*, op. 15, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1907.

Notenbeispiel 285: Koch: „Missa in honorem S. Isidori“, Credo.

Es lassen sich also keine allgemeinen Regeln aufstellen, wo das Pedal zum Einsatz kommt. Neben gewissen hier angedeuteten Tendenzen wird in der Praxis sicherlich das dem Komponisten und insbesondere das dem Interpreten zur Verfügung gestandene Instrument eine entscheidende Rolle gespielt haben.

4.8 Facetten einer eigenständigen Orgelstimme

Wenn die Orgel auftritt – und das gilt genauso für Orchestermessen der Zeit wie die reinen Orgelmessen – war es ihre Aufgabe, als stimmsicherstes Instrument die Musik zusammenzuhalten und zu leiten.

Geht man an den Beginn der untersuchten in dieser Arbeit Zeit, als die Orgelstimme noch primär generalbassmäßig angelegt war, findet man in der Orgelstimme viele Elemente, die zur Musikleitung dienen: eine gleichmäßige Bewegung, die den Rhythmus auch an schwierigeren Stellen deutlich erkennen lässt wie auch eine klar stützende Darstellung der harmonischen Struktur. Bereits im ersten Abschnitt dieser Arbeit wurde einiges über die lange Tradition der Musikleitung ohne eigenen Dirigenten geschrieben.

Die Generalbassmessen sind nicht unbedingt jene, in denen man der Orgel, die hier ja oft „nur“ einfache Akkorde mitspielt, als besonders wichtig wahrnimmt. Ebenso ergeht es der Orgel in jenen zahlreichen Messen, wo sie mehr oder weniger nur den Chorsatz mitspielt und dazwischen vielleicht in den oben beschriebenen einfachen Zwischenspielen oder nur Zwischenakkorden den Sängern Zeit zum verschnaufen gibt, und sie gleichzeitig wieder zu den richtigen Harmonien zurückführt. Die Orgel ist hier dennoch entscheidend mitverantwortlich für das Gelingen der Musik. Der Organist muss – und auch das belegen mehrere im ersten Teil zitierte Aussagen – eingreifen, wenn die Musik auseinander zu gehen droht. Die Orgel muss ersetzen, wenn Stimmen (geplant oder „spontan“) nicht vorhanden sind. Auch wenn ihre Stimme wenig Eigenständigkeit aufzuweisen scheint – ihre Rolle in der musikalischen Aufführung fordert große Selbständigkeit.

Natürlich gibt es auch jene Messen, wo die Orgel zusätzlich zu der Leitungsfunktion auch eine größere musikalische Eigenständigkeit entwickeln kann. Vielfältig sind die Erscheinungsformen dieser Orgelstimmen. In den unterschiedlichen Analysen wurden viele davon bereits dargestellt, daher werden hier nur eine Zusammenfassung bzw. einige erweiternde Beispiele gebracht.

Wenn von einer „eigenständigen“ Orgelstimme die Rede ist, sagt das noch nichts darüber aus, ob die Orgel solistisch hervortritt, oder „nur“ Begleitfunktion hat. Viele

Elemente, die im Folgenden erwähnt werden, können sowohl im „Hintergrund“ bleiben, als auch hervortretend für die Zuhörer die Rolle der Orgel deutlich wahrnehmbar machen. Einiges hängt dabei natürlich auch von der (vom Komponisten vorgeschriebenen, oder vom Interpreten gewählten) Registrierung und der Interpretation ab.

Es gibt eine Vielzahl an „Vokalmessen“, bei denen die Orgel eigentlich nicht notwendig ist. Hier spielt die Orgel nur die Singstimmen mit, übernimmt also die Rolle von weiteren, stimmfesteren Sängern, die dem Chor zu Stabilität verhelfen können.

Das Gegenstück dazu sind jene Messen mit obligater Orgelstimme, in denen die Orgel praktisch immer spielt – weit mehr als der Chor. Sie spielt den vollständigen Chorsatz aber erweitert diesen noch, sodass eigentlich – zumindest satztechnisch – der Chor nur eine Beifügung zu der Orgel darstellt, wie in dieser Messe⁷⁹¹ von P. Victorin Berger⁷⁹² aus Admont:

The image shows a page of musical notation for a Kyrie. It features two systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics in German: "e - x - te - ra - rum, Ky - ri - e - e - le - i - son, Ky - ri -". The bottom system includes another vocal line with lyrics: "e - le - son e - tu - i - son, e - tu - i - son, e - tu - i - son." Below the vocal lines are two staves for the organ, showing a complex accompaniment with various chords and melodic lines. The notation is in black ink on a white background.

Notenbeispiel 286: Berger: „Missa in Es in honorem Ss. Trinitatis“, Kyrie.

Es gibt auch jene Messen, wo Sänger und Orgel wie Partner auftreten. Sie musizieren gemeinsam, treten in Dialog miteinander, oder einer von beiden kann sich in einem Solo zeigen, wie in der „Messe zu Ehren der unbefleckt empfangenen

⁷⁹¹ Victorin Berger, *Missa in Es in honorem Ss. Trinitatis* für Sopran, Alt und Orgel, Wien (F. Rörich) o. J.

⁷⁹² 1855–1914.

Gottesmutter⁷⁹³ von Johannes Ev. Habert, wo sich die Orgel mit den Solisten abwechselt:

SOLI.

Chri - ste e - lei - son,
 Chri - ste e - lei - son,
 Chri - ste e - lei - son,

Notenbeispiel 287: Habert: Messe in D, op. 20, Kyrie.

Ist hingegen der Chor relativ selbständig, braucht aber doch noch etwas Unterstützung, findet man dafür Messen, in denen der Chor längere unbegleitete Abschnitte hat, dann jedoch wieder Abschnitte, in denen die Orgel mitspielt. Dabei kann die Orgelstimme Eigenes einbringen, und damit den Satz abwechslungsreicher gestalten (wie in dem folgenden Beispiel aus der „Missa octava“⁷⁹⁴ von Josef Deschermeier⁷⁹⁵), oder nur durch eine akkordische Stütze den Chor in der richtigen Höhe halten (oder ihn zurückführen).

Moderato allegro.

Et in ter-ra pax ho-mi - ni - bus bo-nae vo-lun-ta - tis. Lau-da-mus-te. Be-ne - di - ci-mus te.

⁷⁹³ Johannes Ev. Habert, Messe in D zu Ehren der unbefleckt empfangenen Gottesmutter für 2 Tenöre, Bass u. obligate Orgelbegleitung, op. 20 (Beilage zur Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 5. Jg., 1872).

⁷⁹⁴ Josef Deschermeier, Missa octava für vierstimmigen Männerchor mit obligater Orgelbegleitung, op. 42, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1901.

⁷⁹⁵ 1865–1941.

Notenbeispiel 288: Deschermeier: *Missa octava, Gloria*.

Die Unterstützung des Chores beim Halten der Tonhöhe kann stellenweise auch durch sehr kurze Einwüfe in längeren unbegleiteten Abschnitten geschehen⁷⁹⁶:

Notenbeispiel 289: Mitterer: *Missa dominicalis III, Agnus Dei*.

Auch wenn es bereits im 18. Jahrhundert und dann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Orgelstimmen gibt, die etwa durch solistische Einlagen Eigenständigkeit zeigen, scheinen doch die Orgelstimmen in den Kompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte und dann des beginnenden 20. Jahrhunderts zumindest auf den ersten Blick mehr Eigenständigkeit gegenüber dem Chor aufzuweisen. Mit der Notierung auf drei Systemen, mit zahlreichen Angaben zu Registrierung und Gestaltung der Stimme scheint die Orgel nun in ihrer speziellen Eigenart von den Komponisten viel stärker wahrgenommen zu werden, während sie ja vorher oft generalbassmäßig oder „klaviermäßig“ begleitete. Allerdings darf man hier nicht übersehen, dass die Orgelstimme sich einfach entsprechend der solistischen Orgelmusik weiterentwickelt hat – auch diese sah um 1800 und im beginnenden 19. Jahrhunderts (zumindest im süddeutsch/österreichischen Raum wie auch in Italien)

⁷⁹⁶ Ignaz Mitterer, *Missa dominicalis III* (*Musica Ecclesiastica*, Lieferung 46/47), Regensburg (H. Pawelek) o. J.

im Notenbild meist weniger „spektakulär“ aus und ähnelt durchaus den Begleitweisen von denen in den Messen dieser Zeit.

Jedenfalls gibt es im Lauf der Entwicklung eine Vielzahl möglicher Begleitweisen, mit denen die Orgelstimme „eigenständig“ etwas beitragen kann. Sie kann durch Begleitfiguren verschiedenster Art den einzelnen Abschnitten unterschiedlichen Charakter geben, aber auch den Inhalt des Textes verstärken. Abhängig sind die begleitenden Figuren natürlich von der jeweiligen Entstehungszeit. So findet man Figuren in der Art von Alberti-Bässen oder von Laufwerk, wie es in zweistimmigen Umspielden der Singstimmen bei Ludwig Carl Seydler erscheint⁷⁹⁷,

Notenbeispiel 290: Seydler: *Missa de St. Norberto*, *Credo*, T. 37–42.

oder in der Messe für Frauenchor⁷⁹⁸ von Rheinberger:

Notenbeispiel 291: Rheinberger: *Messe op. 187*, *Gloria*, T. 35–38.

⁷⁹⁷ Ludwig Carl Seidler , 6 kurze Messen für zwei gleiche Stimmen mit Begleitung der Orgel, No. 1 de St. Norberto in G (Eigenverlag).

⁷⁹⁸ Josef Rheinberger, *Missa (sincere in memoriam)* für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung, op. 187, Leipzig (Otto Forberg) 1897 (Josef Gabriel Rheinberger, *Sämtliche Werke*), Stuttgart (Carus-Verlag) 1998.

Auch können es rhythmisch akzentuierende Akkorde, wie man sie in der „Missa de Quadragesima“⁷⁹⁹ von Vogler zur Darstellung der Hammerschläge bei der Kreuzigung findet, sein (vgl. Notenbeispiel 140) oder lange ausgehaltene liegende Klänge. In der „Messe zu Ehren der unbefleckt empfangenen Gottesmutter“⁸⁰⁰ von Johannes Ev. Habert wird damit der typisch ruhige Charakter des „Et incarnatus est“ im Credo unterstrichen:

Andante sostenuto.

Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria virgine:

Et incarnatus est de Spiritu sancto ex Maria

Notenbeispiel 292: Habert: Messe in D, op. 20, Credo.

Zumindest in der Wahrnehmung ist die Orgel hier den Gesangstimmen noch untergeordnet. Ihre Aufgabe zeigt sich in der Verstärkung des Ausdrucks und der musikalischen Textausdeutung. Die im Laufe der Jahrhunderte herausgebildeten Muster, wie die einzelnen Abschnitte einer Messe gestaltet werden, und welchen Charakter sie erhalten, lassen sich von einem Chor allein nur teilweise verwirklichen. Ist kein Orchester vorhanden, liegt es an der Orgel, diese Textstellen entsprechend zu gestalten. Besonders deutlich tritt die Orgelstimme diesbezüglich – wie bereits angedeutet – im Credo, in den Abschnitten „Et incarnatus“ und „Crucifixus“ auf, als ergänzendes Beispiel sei noch aus dem Credo der Männerchormesse von Franz Liszt das „crucifixus pro nobis“ genannt (siehe Notenbeispiel 78). Zu den die Männerstimmen begleitenden Akkorden in der linken Hand, kommen in der rechten

⁷⁹⁹ Georg Joseph Vogler, Missa de Quadragesima per Soprano, Alto, Tenore e Basso con Organo ad libitum, Offenbach (G. André) [1818].

⁸⁰⁰ Johannes Ev. Habert, Messe in D zu Ehren der unbefleckt empfangenen Gottesmutter für 2 Tenöre, Bass u. obligate Orgelbegleitung, op. 20 (Beilage zur Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 5. Jg., 1872).

Hand – ganz traditionell – eine absteigende, teilweise mit Chromatik durchsetzte Bewegung.

Eine andere Möglichkeit für eine gewisse Eigenständigkeit der Orgel liegt in der Gestaltung der Satzstruktur. So kann die Orgel in ein polyphones Geflecht einbezogen werden. In manchen Messen spielt sie – gleichzeitig als Vorspiel für die Sänger – das Thema zuerst und bringt damit den ersten Einsatz einer Folge von Imitationen, wie dies auch im Agnus Dei der „Missa in adorationem St. Crucis“⁸⁰¹ von Johannes Georg Meurer geschieht:

The image shows a musical score for the beginning of the Agnus Dei from 'Missa in adorationem St. Crucis' by Johannes Georg Meurer. The score is in G minor, 3/4 time, and marked 'Moderato.' It features a vocal line and an organ accompaniment. The vocal line starts with 'SOLO. A - gnus De - - i, qui' and the organ accompaniment starts with 'SOLO. A - gnus De - i,'. The organ part includes a 'Man.' (Mancatura) section at the end.

Notenbeispiel 293: Meurer: „Missa in adorationem St. Crucis“, Agnus Dei, Beginn.

Auch innerhalb eines Satzes kann die Orgel in einer „Überleitung“ gleichzeitig den Beginn eines fugierten oder imitatorischen Abschnittes machen. In der Missa solemnis⁸⁰² von Anton Schwarz⁸⁰³ etwa eröffnet sie das kurze traditionell kontrapunktische „Cum sancto Spiritu“, in dem sich die Stimmen in der Oktav imitieren:

⁸⁰¹ Johannes Georg Meurer, Missa in adorationem St. Crucis. Ad 4 voces inaequales Organo comitante. Messe zur Verehrung des Heiligen Kreuzes. Für vierstimmigen gemischten Chor und Orgelbegleitung, op. 34, Graz (Styria) 1905.

⁸⁰² Anton Schwarz, Missa solemnis (A-Dur) in honorem St. Antonii de Padua für Sopran, Alt, Tenor u. Bass und Orgel obligat, op. 16, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) 1901.

⁸⁰³ 1858–1931.

Notenspiel 294: Schwarz: Missa solennis, Gloria.

In kurzen Zwischenspielen und insbesondere der Begleitung von einstimmigen Stellen kann die Orgel, wie in der „Missa Bohemica“⁸⁰⁴ von Joseph Förster für zwei Singstimmen, immer wieder auch thematisch bzw. mit einer eigenen Melodieführung auftreten:

Notenspiel 295: Foerster, Missa Bohemica, Gloria.

In polyphoner Musik kann die Orgel (insbesondere bei nur wenigen Gesangstimmen) einen Teil des normal vom Chor gesungenen mehrstimmigen Stimmengewebes übernehmen. Gerade in Messen, die ein Lied oder einen Choral als Thema haben, wird sie auch eingesetzt, um dieses Thema den Singstimmen gegenüberzustellen oder umgekehrt eine Gegenstimme zu diesem Thema zu spielen (vgl. auch Stehle, Preis-Messe „Salve Regina“, s. oben).

⁸⁰⁴ Joseph Foerster, Missa Bohemica super modulos celebres in bohemica cantari solitos, qui vocantur rorate, ad duas voces aequales. (Cantum, altum, vel tenorem, bassum). Usui apprimè scholarum mediarum et paedagogiorum accomodatum cum organo, op. 38°, Prag (U. Kotrba) 1902.

Der Orgel ist es möglich, eine geradezu unendliche Vielfalt an Klangfarben zu erzeugen – eine Fähigkeit, die die menschliche Stimme nur in verhältnismäßig geringem Ausmaß hat (auch wenn man Männer-, Frauen-, Knaben- und Mädchenstimmen als eigene „Register“ einsetzt). So kann die Orgel sehr gut als klangliche Ergänzung und Bereicherung für einen Chorsatz benützt werden. Neben den Möglichkeiten, die sich durch unterschiedliche Registrierungen ergeben, kann auch die satztechnische Gestaltung viel beitragen. Zum einen kann die Orgel einen meist höchstens vierstimmigen Chorsatz durch weitere Stimmen harmonisch bereichern, sie kann auch durch die Lage der Akkorde – indem diese sehr tief oder über dem Chor gelegt werden – das Klangbild verändern. Insbesondere bei wenigstimmigen Messen erhält sie in diesem Zusammenhang eine wichtige Aufgabe. Bewusst wird ihr diese Rolle auch bisweilen bei der Begleitung eines Unisono-Gesanges in mehrstimmigen Messen zugeteilt, wie in der „Messe in G“⁸⁰⁵ von Karl Kraft:

The image shows a musical score for organ and voice. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics: "in re-mis-si-o-nem pecca-to-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-rum." The organ part is in the middle system, and the bass line is in the bottom system. The score includes tempo markings: "poco rit.", "Tutti. a tempo", and "rit.". There is a circled number "39" in the organ part. The organ part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Notenbeispiel 296: Kraft: op. 47, Credo, letztes System.

Durch die Begleitung kann die Orgel auch einzelne Stimmen der Sänger herausheben, wie in der „Missa de Beata“⁸⁰⁶ von Joseph Foerster:

⁸⁰⁵ Karl Kraft, Messe in G für gemischten Chor und Orgel, op. 47, Augsburg u. Wien (Anton Böhm & Sohn) o. J.

⁸⁰⁶ Josef Foerster, Missa „de Beata“ duabus vocibus puerilibus obligatis vel quatuor vocibus imparibus comitante Organo concinenda, op. 32, Prag (Joh. Hoffmann's Wwe.) o. J.

Notenbeispiel 297: Foerster, „Missa de Beata“, Gloria.

Indem die Orgel die Altstimme im zweiten Takt des Beispiels zusätzlich oktaviert, wird diese quasi zur Oberstimme.

Im Agnus Dei derselben Messe wird der solistische Alt hingegen durch die zusätzliche Orgelstimme, die höher als er gelegt ist, wieder in seine Rolle als Mittelstimme gedrängt:

Notenbeispiel 298: Foerster, „Missa de Beata“, Agnus Dei.

Von Orgelstimmen, die nur ad libitum hinzugefügt sind, bzw. (laut Titel) gegebenenfalls weggelassen werden können, könnte man annehmen, dass sie jedenfalls eine unbedeutende Rolle spielen. Bereits die weiter oben erwähnte „Missa de Quadragesima“ von Vogler schien dies zu widerlegen. Noch mehr Eigenständigkeit findet man in der „Messe à Trois Voix Egales avec ou sans acc. Orgue“⁸⁰⁷ von Sigismund Neukomm – hier ist im Titel explizit erwähnt, dass sie auch ohne Orgel aufgeführt werden kann. Bereits das Kyrie wird von einem immerhin achttaktigen Vorspiel eingeleitet, bei einem Blick auf den Beginn von

⁸⁰⁷ Sigismund Neukomm, Messe à Trois Voix Egales avec ou sans acc. D'Orgue, Leipzig (G^{mc}. Haertel) u. Wien (Trentsensky und Vieweg) o. J.

Sanctus und Benedictus ist leicht zu erkennen, dass ein Weglassen der Orgelstimme jedenfalls nicht verlustfrei möglich ist:

SANCTUS.

Andantino maestoso. (96 = ♩)

VOCE 1.
Sanc - tus lig Sanc - tus lig Sanc - tus lig Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et
Hei - lig hei - lig hei - lig bist Du, o Herr Gott Sa - ba - oth. Him - mel und Er - de ver -

VOCE 2.
Sanc - tus lig Sanc - tus lig Sanc - tus lig Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et
Hei - lig hei - lig hei - lig bist Du, o Herr Gott Sa - ba - oth. Him - mel und Er - de ver -

VOCE 3.
Sanc - tus lig Sanc - tus lig Do - mi - nus De - us Ple - ni sunt coe - li et
Hei - lig hei - lig Gott, hei - lig bist Du! Him - mel und Er - de ver -

ORGANO.

Notenbeispiel 299: Neukomm: Messe à Trois Voix Egales, Sanctus.

BENEDICTUS.

Andante. (100 = ♩)

VOCE 1. Solo
Be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne
Hoch - ge - prie - sen sei Er, der her - an - naht, vom

ORGANO. Flauto Senza Flauto.

Do - mi - ni qui ve - nit qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni Be - ne - dic - tus in
Herrn gesandt! ge - prie - sen sei Er, der her - an - naht vom Herrn gesandt! Hoch - ge - prie - sen, der

VOCE 2.
Be - ne - dic - tus qui ve - nit in
Hoch - ge - prie - sen sei Er, der her -

Notenbeispiel 300: Neukomm: Messe à Trois Voix Egales, Benedictus, Beginn.

- san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis ho - san - na
- san - na in den Hö - hen, in den Hö - hen, Ho - san - na!

- san - na in ex - cel - sis in ex - cel - sis ho - san - na
- san - na in den Hö - hen, in den Hö - hen, Ho - san - na!

- cel - sis in ex - cel - sis in ex - cel - sis ho - san - na
Hö - hen, in den Hö - hen, in den Hö - hen, Ho - san - na!

ORGANO.

Notenbeispiel 301: Neukomm: Messe à Trois Voix Egales, Benedictus, Schluss.

Natürlich könnte man die Liste der Möglichkeiten, wie die Orgel in einer Messe Eigenständigkeit zeigt, noch erweitern. Ob letztendlich die Orgel als „nur“

begleitend wahrgenommen wird, und somit dem Gesang untergeordnet ist, ob sie – selbst wenn sie nur die Singstimmen mitspielt – doch auch bewusst von den Zuhörenden gehört wird, inwiefern der Orgel eine eigenständige Rolle zugestanden wird, hängt sicherlich nicht nur von der Komposition sondern auch von den Interpreten der Messe oder der Prägung der Zuhörenden oder Analysierenden ab.

5 Anhang

5.1 Ergänzende Zitate

Justin Heinrich Knecht, Vollständige Orgelschule (Faksimile der Ausgabe Leipzig 1795–1798, hrsg. von Michael Ladenburger, Wiesbaden 1989), I. Teil, S. 81–86:

Vierter Abschnitt.

Vom schicklichen Gebrauche des Pedals.

Vorerinnerung.

Da die Art und Weise, wie der gewöhnliche Baß in Orgel- und andern Tonstücken von dem Pedal unterstützt und begleitet werden soll; entweder nur selten oder oft gar nicht durch eigene Noten vorgeschrieben wird: so ist daher ein gründlicher Unterricht in dieser wichtigen Materie für Anfänger sehr nöthig, welchen wir nun auch in diesem vierten Abschnitte kürzlich ertheilen wollen.

§. 1.

Das Pedal kann, je nachdem es eine Art von Tonstück ist, auf dreierlei Weise, nämlich 1) sparsam, 2) mit dem Manualbasse meistens laufend, und 3) ganz allein, oder auch vom Manualbasse abweichend gebraucht werden.

§. 2.

Der sparsame Gebrauch des Pedals findet vornehmlich bei angenehmen und cantablen Stücken Statt, wo es genug ist, wenn man mit dem Pedal einzelne Haupttöne abstupft, um weder die Melodie, noch eine ausgezeichnet feine Begleitung durch ein fortdauerndes Brummen des Pedalbasses zu verdunkeln.

Einige Beispiele hierüber wollen wir aus der fünften Rubrik der in dem vorigen dritten Abschnitte befindlichen cantablen Orgelstücke entlehnen. In dem zweiten Stücke daselbst spielet man mit dem Pedal allezeit nur die erste Note von der wiegenden Begleitung kurz abgestupft auf folgende Weise:

The image shows two systems of musical notation for an organ piece. The first system is marked 'Un poco Adagio.' and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and ornaments. The left hand plays a bass line with slurs. Pedal notes are indicated by a 'Pedal.' marking and a downward-pointing arrow. The second system continues the piece with similar notation. To the right of the first system, there is a German text annotation: 'Beispiel einer Pedalabstimmung bei cantablen Orgelstücken.'

Auf diese Art wird das Pedal auch im zweiten Theile dieses Stück behandelt. Im zweiten Stücke fällt der Pedalbaß von selbst in die Augen: denn man darf mit demselben allezeit nur die erste von den drei andern höhern Achtelsnoten gleichsam abgerissene Baßnote spielen.

Im vierten Stücke kann man im Pedal die erste Baßnote der ersten und dritten Triole abstoßen, und bei der mittlern Triole eines jeden Takts mit demselben schweigen, wie hier zu sehen ist:

Ein anderes Beispiel einer solchen Pedalbegleitung.

Grazioso. *tr*

pedal.

u. f. m.

Bei dem fünften Stücke ist es nöthig, daß man die halbe Noten im Basse als Viertelsnoten mit dem Pedal spiele, und sodann in der zweiten Hälfte eines Takts damit schweige, um weder den Gesang noch die sanft wiegende Begleitung durch das aushaltende Pedal zu überbrummen.

Anmerkung.

Es gehöret überhaupt eine Kenntniss der Harmonie, welche man sich aus unserem Elementarwerke der Harmonie verschaffen kann, dazu, um die Hauptnoten eines musikalischen Satzes, besonders auch eines Laufes im Basse, von anderen Neben- und durchgehenden Noten zu unterscheiden. Ein guter musikalischer Geschmack nebst einer richtigen Beurtheilungskraft von Seiten des Orgelspielers muß ebenfalls das seinige beitragen, wenn die Pedalbegleitung der Beschaffenheit eines Tonstücks angemessen seyn soll.

§. 3.

Bei solchen Vorspielen, welche im Diskante aus aushaltenden Akkorden und im Basse aus langen Noten bestehen, und bei Chorälen darf man das Pedal meistens mit dem Manualbasse gehen lassen. Dieses findet auch in einer Generalbaßstimme ziemlichermaßen Statt*). [Fußnote: *) In der 4ten Abtheilung dieses Werks giebt es Gelegenheit, mehr davon zu sprechen.]

Als Beispiele hievon führen wir die in der zweiten und dritten Rubrik des vorigen Abschnitts befindlichen Vorspiele an, in welchen man das Pedal mit dem gewöhnlichen Basse gleichförmig spielen kann [Beispiel 1].

§. 4.

Kommen aber in einem Tonstücke, sey es von welcher Gattung als es will, zu geschwinde oder schwere Gänge vor, so spielt man mit dem Pedal nur die ersten Noten, welche gemeiniglich auch die Hauptnoten sind, oder man vereinfacht die Läufe im Pedal zu aushaltenden Noten.

Beispiele vom erstern trifft man in den 3 ersten Orgelstücken, welche sich in der vierten Rubrik des dritten Abschnitts befinden [Beispiel 2], an, und vom letztern stellet das sechste daselbst befindliche Stück am Ende ein kleines Exempel dar.

§. 5.

Wenn mitten im Laufe eines Stückes Tenor- Alt- oder Diskantmäßige Sätze, welche nicht nur in Fugen, sondern auch in andern Stücken Statt finden, eintreten, so ist es natürlich, daß, gleichwie in einem solchen Falle selbst der gewöhnliche Baß schweiget, auch das Pedal um so mehr schweige. Solche Sätze aber sind davon ausgenommen, wobei beide Hände so viel Beschäftigung haben, daß das Pedal die Stelle des gewöhnlichen Basses vertreten muß, wovon bereits ein Beispiel oben am Ende des 29sten Paragraphen vorgekommen ist, und auch in der Folge noch mehrere solche Exempel vorkommen werden. [...]

§. 6.

Der allzuhäufige Gebrauch des Pedals, zumal wenn man die tiefen und starken Töne auf derselben zu lange aushält, füllet das Ohr zu stark an, und kömmt demselben zu einförmig vor. Ein Orgelspieler muß demnach darauf den Bedacht nehmen, daß das Orgelspiel überhaupt durch manchmalige Unterbrechung und plötzliche Einfaltung des Pedals eine auffallende Abwechslung und eben dadurch das vom Pedalspiele manchmal getrennte Manualspiel gegen das nachher mit einander vereinigte Spiel einen merkbaren Absicht erhalte. Zum Beispiele hievon kann das fünfte in der vierten Rubrik des dritten Abschnitts befindliche Orgelstück dienen; doch werden in Zukunft mehrere dergleichen Stücke in dieser Orgelschule angetroffen werden.

§. 7.

Wenn man mit dem Pedal gebrochene Akkorde spielt, während daß man mit beiden Händen volle Akkorde auf dem mit den andern Manualen zusammen gekoppelten Hauptmanualen aushält, so bringet diese Pedalspielart im Ganzen eine überaus gute Wirkung hervor, wie aus folgendem kurzen Beispiele zu ersehen ist:

Beispiel eines Präludiums mit gebrochenen Akkorden auf dem Pedal.

Andere solche Bewegungen, welche man, während daß mit beiden Händen volle Akkorde ausgehalten werden, mit dem Pedal machen kann, sind im zweiten

Abschnitte dieser ersten Abtheilung am Schlusse des 47sten Paragraphen von No. 9 bis 15. zu finden.

§. 8.

In der galanten und brillanten Orgelspielart, wo die rechte und linke Hand theils abwechselungsweise theils mit einander zugleich geschwinde und abgestoßene Sätze spielt, kann das Pedal auf dreierlei Art gebraucht werden. Die erste Art besteht darin, daß das Pedal während des geschwinden Fingerspiels beider Hände die Grundtöne aushält, um diesem leeren Spiele durch das Aushalten des Pedals eine orgelmäßige Fülle zu geben, wovon man in der fünften Rubrik der dem vorigen dritten Abschnitte angehängten Orgelstücke bei No. 11 und 12 [Beispiel 3]. ein kleines Beispiel findet; die zweite Art aber besteht darin, daß man die Haupttöne solcher geschwinden Figuren einigemale vorher kurz abstößet, und nachher länger aushält, um denselben am Ende desto mehr Kraft und Nachdruck mitzutheilen. Zum Beispiele dessen heben wir aus No. 9. der eben erwähnten fünften Rubrik einige Takte hier aus.

Beispiel einer solchen Pedalbegleitung,

Allegro.

Pedal.

soffenuto.

soffenuto.

soffenuto.

Die dritte Art endlich ist, daß man in den meisten galanten Orgelstücken, theils nur selten hin und wieder einen abgestuften Ton mit dem Pedal anbringt, theils oft nach langem Schweigen etliche nacheinander folgende Grundtöne hören läßt. Ein kleines Exempel über diese Pedalspielart trifft man in vorangeführter fünften Rubrik bei No. 7, 8 und 10 an [Beispiel 4].

In der folgenden zweiten Abtheilung dieses Werks sollen größere Orgelstücke dieser Art geliefert werden.

[...]

§. 12.

Das künstliche Alleinspiel auf dem Pedal findet hauptsächlich in Fugen und fugierten Orgelstücken Statt, wo das Pedal entweder anfänglich allein oder im Verfolge eines Stückes bald ganz allein, bald mit dem Manualbasse zugleich laufend oder auch manchmal von demselben abweichend ein Fugenthema (dergleichen sich im zweiten Abschnitte dieser ersten Abtheilung am Schlusse des 51sten Paragraphen von No. 1 bis 6 befinden) spielt.

Das hier folgende Beispiel wird dieses am deutlichsten zeigen.

Beispiel des
alleinigen und
vom Manual-
basse abwei-
chenden Pedal-
spiels.

Beispiel 1: 1. Orgelstück aus dem 3. Abschnitt, 3. Rubrik (S. 63):

III. Kurze und leichte Orgelstücke,
mit vierstimmigen Akkorden, welche als Vorspiele zu gebrauchen sind, für Anfänger.

1. Aus Cdur.

2. Aus Gdur.

Anmerkung
über diese vier-
stimmige Or-
gelstücke.

Diese Or-
gelstücke sind
hauptsächlich
für die ganze
volle Orgel be-
stimmt, u. weil
sie aus lauter
simpeln u. aus-
haltenden Ak-
korden bestehen,
kann man zwei
oder mehrere
Manuale mit
einander zu-
sammenfoppeln.

Beispiel 2: 1. Orgelstück aus dem 3. Abschnitt, 4. Rubrik (S. 67):

x. Aus Cdur.

Kurze Bemerkungen über diese Orgelstücke.

Wenn eine Orgel mit zwei- oder drei Manualen versehen ist, so läßt die Abwechslung des Chores mit dem Pedal bei diesen 6 Stücken überaus gut.

In diesem ersten Stücke muß man die Akkorde nicht anfangs recht kraftvoll und rasch spielen, sodann die vom 2ten bis zum 4ten Takte be- stehende Dis- tanz mit ein- halben Fün- gern vorzo- gen, und die Ak- korde, welche im dritten Takte von hinten her erzählt enthal- ten sind, kurz abstoßen.

Mit dem Pedal zugleich.

2

Beispiel 3: 11. Orgelstück aus dem 3. Abschnitt, 5. Rubrik (S. 80):

xi. Aus Bdur. Allegro.

il Fine.

D. C.

Beispiel 4: 7. Orgelstück aus dem 3. Abschnitt, 5. Rubrik (S. 78):

7. Aus E dur.
Allegretto.

2) über die sechs munteren Stücke.

Die Abwechslung des Forte und Piano machet bei diesen Stücken (in so fern es auf einer Orgel thunlich ist) eine bessere Wirkung, als die Nichtbeachtung desselben. Doch ist dabei zu merken, daß man zum Ausdruck des Starcken keine schillernde (militarartige) Register gebrauchen darf, ausgenommen bei No. 9.

Meistens findet die Mißweisung der Time in diesem gantzen Schrey-art gemäßen Stücken orthentheils Statt. Bei No. 9 folgt einermale nach zweien abgetheilten Akforden ein ausahaltender Akford (nämlich im 2ten und 4ten Takte des ersten, und im 2ten Takte des zweyt. Theils), welchen man mit Nachdruck spielen muß.

vibrato.

ped.

8. Aus E dur. Allegretto.

ped.

5.2 Literaturverzeichnis

- ACKERMANN, Peter: Klassische Vokalpolyphonie im Werk Michael Hallers, in: Martina Janitzek und Winfried Kirsch (Hg.): *Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert*, Kassel 1995, S. 143–157
- ADERHOLD, Werner / DÜRR, Walther / LITSCHAUER, Walburga (Hg.): *Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Bericht über das Symposium Kassel 30. September bis 1. Oktober 1982. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985*, Kassel – Basel – London 1985
- AHLE, Johann Nepomuk: *Die dem Cäcilienverein entgegenstehenden Hindernisse und ihre wirksame Bekämpfung. Vortrag des hochw. Herrn J. N. Ahle, Regens in Dillingen, Referent des Cäcilienvereines. Gehalten bei der Conferenz in Bamberg*, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, 25. Jg. (1890), S. 92–98
- ALBRECHTSBERGER, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition, mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung allerjetzt üblichen musikalischen Instrumente*, Leipzig 1790
- Alte und neue Kirchenmusik, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Jg. (1814), Sp. 577–584, 593–603, 611–619
- AMON, Karl / LIEBMANN, Maximilian (Hg.): *Kirchengeschichte der Steiermark*, Graz – Wien – Köln 1993
- Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln, für Orgelspieler und diejenigen, welche bey Erauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessirt sind. Von Joh. Christ. Wolfram, Organisten zu Goldbach, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 19. Jg. (1817), Sp. 313–332, 333–343
- Anzeigen, Besprechungen, Kritiken. A. Liturgische und einschlägige Werke. Caeremoniale Episcoporum, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 2. Jg. (1887), S. 89–94
- AUER, Joseph (Hg.): *Die Entscheidungen der heiligen Riten-Kongregation in Bezug auf Kirchenmusik nach der neuen Ausgabe der Decreta authentica*, Regensburg – Rom – New York 1901
- Aus Wien, in: *Musica Sacra*, 11. Jg. (1878), S. 52–54
- BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Faksimile-Reprint der Ausgaben von Teil I, Berlin 1753 (mit Ergänzungen der Auflage Leipzig 1787) und Teil II, Berlin 1762 (mit den Ergänzungen der Auflage Leipzig 1797) hrsg. von Wolfgang Horn, Kassel u. a. 1994

- BAUER, Hans-Joachim: Franz Liszts Reformen zur Kirchenmusik, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 73. Jg. (1989), S. 63–70
- BENEDIKT, Erich: Kirchenmusik in einer oststeirischen Dorfkirche in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Singende Kirche, 43. Jg. (1996), S. 22–25
- DERS.: Schuberts Gesänge zur Feier der heiligen Opfers der Messe („Deutsche Messe“) D 872 und ihr Weg durch die österreichischen Kirchengesang- und Orgelbücher, in: Schubert durch die Brille 27, Tutzing 2001, S. 29–48
- BENESCH, Karl: Tiroler Kirchenkomponisten, in: Singende Kirche, 14. Jg. (1967), S. 151–154
- BERNHAEUER, Elfriede: Gottfried von Preyer. Sein Leben und Wirken, mit thematischem Katalog seiner Werke, Wien 1951
- BIBA, Otto: Besetzungsverhältnisse in der Wiener Kirchenmusik, in: Zur Aufführungspraxis der Werke Franz Schuberts (Schriftenreihe des Instituts für Aufführungspraxis an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz und der Gesellschaft für Forschungen zur Aufführungspraxis, hrsg. von Vera Schwarz, Bd. 4), München – Salzburg 1981, S. 180–186
- DERS.: Der Cäcilianismus, in: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposion (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988, S. 123–128
- DERS.: Die kurze und die gebrochene große Oktave. Ein geschichtlicher Rückblick, in: Das Orgelforum (1998), S. 41–43
- DERS.: Die Wiener Kirchenmusik um 1783, in: Jahrbuch für österr. Kulturgeschichte I/2 (Inst. f. österr. Kulturgeschichte), Eisenstadt 1971
- DERS.: Kirchenmusikalische Praxis zu Schuberts Zeit, in: Aderhold, Werner / Dürr, Walther / Litschauer, Walburga (Hg.): Franz Schubert. Jahre der Krise 1818–1823. Arnold Feil zum 60. Geburtstag am 2. Oktober 1985, Kassel – Basel – London 1985, S. 113–120
- DERS.: Kirchenmusikverein in Wien, in: Wiener Kirchenmusik des Vormärz, Ausstellung kleine Galerie 29. Mai – 10. Juni 1978 (Die Josefstadt. Schriftenreihe des Bezirksmuseums 5), Wien 1978
- DERS.: Klassizismus und Historismus im österreichischen Orgelmusik-Repertoire des 19. Jahrhunderts, in: Walter Salmen (Hg.): Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft hrsg. von Walter Salmen, Band 9), Innsbruck 1983, S. 41–47
- BIBL, Rudolf: Katholische Kirchenlieder, wie sie in den Kirchen der Wiener Erzdiözese gesungen werden, mit einem Anhang Marienlieder während der Mai-Andacht enthaltend, für die Orgel verfasst. Op. 44. Neue, verbesserte, mit vielen Liedern und den nothwendigen Cadenzen und Präludien vermehrte, von dem Hochw. f. e. Ordinariate speciell autorisirte und approbirte Ausgabe, Wiener-Neustadt 1881
- DERS.: Praktische Orgelschule (Mit Berücksichtigung der Lehrerbildungsanstalten und Seminarien), op. 81, Leipzig 1897

- BIRKLE, P. Suitbert OSB, *Der Choral. Das Ideal der katholischen Kirchenmusik*, Graz 1906
- BITTER, Helene: *Kirchenreformen Joseph II. im Spiegel der Broschürenliteratur seiner Zeit (Publizistische Studien zur Kirchenreform Joseph II)*, Wien 1934
- BLANKENBURG, Walter: *Das Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Restauration*, in: Christoph-Hellmut Mahling / Sigrid Wiesmann (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981*, Band 1, Kassel – Basel – London 1984, S. 243–248
- DERS.: *Entstehung, Wesen und Ausprägung der Restauration im 19. Jahrhundert*, in: Gerhard Schuhmacher (Hg.): *Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974*, Kassel – Basel – Tours – London 1974, S. 25–40
- Blätter für Kirchenmusik. Organ des „Kirchemusik-Vereines Votiv-Kirche“ (Beilage zur Neuen Wiener Musik-Zeitung)*, 1. Jg. (1890).
- BÖCKELER, Heinrich: *Wesen und Eigenschaft der katholischen Kirchenmusik im Anschlusse an die Verordnung des Kölner Provinzial-Concils vom Jahre 1860 (Pars II, Tit. II, cap. XX, p. 121). Nebst einem Anhang: „Zur Geschichte der Singschulen.“*, Festgabe zum 1300 jährigen Jubiläum der Thronbesteigung des h. Gregor des Großen 3. September 1890, Aachen [1890]
- BÖHM, Josef: *Der gegenwärtige Zustand der kath. Kirchenmusik und des kirchlichen Volksgesanges in Wien und Umgebung*, Wien 1876
- BOISITS, Barbara: *Der Cäcilianismus und die Reform der Kirchenmusik in der Diözese Seckau*, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Graz* hrsg. von der Stadt Graz, Band 27/28, Graz 1998, S. 659–678
- BRINGMANN, Michael, *Kirchliche Monumentalarchitektur im späten 19. Jahrhundert*, in: Anton Bruckner. *Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien* hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Band 7), Sinzig 2001, S. 47–75
- BROSIG, Moritz: *Ueber die alten Kirchen-Compositionen des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Wiedereinführung beim katholischen Gottesdienste*, Leipzig 1880
- BURNEY, Charles: *Dr. Charles Burney's musikalische Reise durch das alte Österreich (1772)*, hrsg. v. Bernhard Paumgartner, Wien 1948.
- Caeremoniale episcoporum sanctissimi domini nostri Benedicti Papae XIV. iussu editum et auctum*, Venedig 1774
- CAGLIO, Ernesto Moneta: *Der Cäcilianismus in Italien*, in: Hubert Unverricht (Hg.): *Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen*, Tutzing 1988, S. 321–334
- CORAZZA, Rupert: *Ignaz Mitterer als Kirchenkomponist (Dissertation)*, Wien 1938
- DERS.: *Ignaz Mitterer der große Kirchenkomponist Südtirols, An der Etsch und im Gebirge*, X. Bändchen, Brixen 1949

- CROLL, Gerhard: Miscellen zu Michael Haydn, in: Österreichische Musikzeitschrift, 27. Jg. (1972), S. 1–9
- CUDERMAN, Mirko: Der Cäcilianismus in Wien und sein erster Repräsentant am Dom zu St. Stephan August Weirich 1858–1921, mit thematischem Katalog seines Gesamtschaffens und Darstellung seiner Messen (Diss.), Wien 1960
- D. G. Türk: Anweisung zum Generalbassspielen. Fünfte Auflage mit zeitgemässen Verbesserungen u. Zusätzen von Dr. Fr. Naue, Halle 1841, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 44. Jg. (1842), S. 55–56
- D.: Ueber katholische Kirchenchöre. Eine zeitgemäße Betrachtung, in: Gregoriusbote für katholische Kirchensänger. Beilage zum „Gregorius-Blatt“, 11. Jg. (1894), S. 84
- Das kgl. bayerische Cultusministerium, die bayerische Abgeordneten-Kammer und der Cäcilien-Verein, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 2. Jg. (1887), S. 96–97
- Denkschrift zur kirchenmusikalischen Conferenz in Feldkirch am 10. Mai 1870, in: Der Kirchenchor. Organ des Vorarlbergischen Cäcilien-Vereins. Beilage zu den „Mittheilungen des katholisch pädagogischen Vereines für Vorarlberg“ (1870).
- DEUTSCH, Otto Erich (Hg.): Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde, Gesammelt und herausgegeben von Otto Erich Deutsch, Leipzig 1957
- DEVROYE, F. J.: Etwas aus dem Berichte der Jury. Über den grossen internationalen Konkurs für kirchliche Kompositionen in Belgien 1866, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1868), S. 14, 15, 30–32, 53–56
- Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 5. Jg. (1890), S. 103–104
- Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. Erlaß des hochwürdigsten Herrn Bischofs von Münster, Dr. Hermann Dingelstadt, in: Gregorius-Blatt. Organ für katholische Kirchenmusik, 16. Jg. (1891), S. 19–20
- Die neuesten Aktenstücke des hl. Stuhles, Kirchenmusik betreffend, in: Musica Sacra, 27. Jg. (1894), S. 1–8
- Die Reform der katholischen Kirchenmusik in einer Pfarrgemeinde von circa 360 Seelen, in: Musica Sacra, 21. Jg. (1888), S. 50–53
- Dr. Franz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereins. Ein Lebensbild von Anton Walter, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 5. Jg. (1890), S. 103
- Dr. Franz Xaver Witt. Miniaturbild seines Lebens und Wirkens. Aus der größeren Biographie des H. H. Prof. Anton Walter in Landshut mit Erlaubniß des Verfassers ausgezogen, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 5. Jg. (1890), S. 28–50
- DRECHSLER, Joseph: Harmonie- und Generalbass-Lehre nebst einem Anhang vom Contrapuncte. Zum Gebrauche bey den öffentlichen Vorlesungen an der k. k. Normal-Hauptschule zu St. Anna in Wien, 2. verbesserte Auflage, Wien o. J. [ca. 1830]

- DREXEL, Kurt und Fink, Monika (Hg.): Musikgeschichte Tirols, Bd. 2: Von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Schlern-Schriften 322), Innsbruck 2004
- DRINKWELDER, Otto: Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik. Praktische Erklärung aller kirchenmusikalischen Gesetze, Sammlung „Kirchenmusik“ herausgegeben von Dr. Karl Weinmann. Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg, XII. Bändchen, Regensburg – Rom 1914
- DUK [Duck], August. Ueber die Begleitung der Kirchenlieder mit der Orgel, und das Orgelspiel überhaupt, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844), S. 409, 413–414
- DERS.: Über die Generalbaßschrift und Generalbaß-Begleitung, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844), S. 341–342, 345–346, 349–350
- EBERSTALLER, Oskar: Orgeln und Orgelbauer in Österreich, Graz – Köln 1955
- Ein bischöfliches Wort vor 26 Jahren, in: Caecilien Kalender, 9. Jg. (1884), S. 44–52
- Ein kirchenmusikalischer Instruktionskurs. Was will der approbirte deutsche Cäcilienverein, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 7. Jg. (1892), S. 41–42, 42–53
- Einige Worte über Orgeln und Orgelspieler, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 7. Jg. (1804–1805), Sp. 341–344
- EST (Stocker, Stefan): Ein Brief von dem Componisten „J. B. Est“, in: Musica Sacra, 5. Jg. (1872), S. 30–32
- FEDERHOFER, Hellmut: Grundzüge einer Geschichte der Kirchenmusik in Steiermark, in: Singende Kirche, 11. Jg. (1963), S. 103–113
- FELLERER, Karl Gustav (Hg.): Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Band II, Vom Tridentinum bis zur Gegenwart, Kassel – Basel – Tours – London 1976
- DERS.: Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Mit einer Musiknotenbeilage (Collection d'études musicologiques. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 6), Baden-Baden 1980
- DERS.: Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Mit einer Musiknotenbeilage (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen, hrsg. unter der Leitung von Dr. K. Nef, Prof. an der Univ. Basel, 6) Strassburg 1932
- DERS.: Das Gesetzbuch der Kirchenmusik. Über das Motuproprio des seligen Papstes Pius X., in: Die Kirche in der Welt, 6. Jg. (1953), S. 383–386
- DERS.: Grundlagen und Anfänge der Kirchenmusikalischen Organisation Franz Xaver Witts, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 55. Jg. (1971), S. 33–60
- DERS.: Kirchenmusikalische Reformbestrebungen um 1800, in: Friedrich Lippmann (Hg.): Colloquium. „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden.“ (Rom 1978) (Analecta Musicologica 21), Laaber 1982, S. 393–409

- DERS.: Soziologie der Kirchenmusik (Kunst und Kommunikation. Schriften zur Kunstsoziologie und Massenkommunikation, hrsg. von Prof. Dr. Alphons Silbermann, Sydney–Köln, Bd. 9), Köln – Opladen 1963
- DERS.: Studien zur Musik des 19. Jahrhundert, Band 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1985
- DERS.: Zu Choralpflege und Chorallehre im 17./18. Jahrhundert, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 56. Jg. (1972), S. 51–72
- DERS.: Zur Choralbewegung im 19. Jahrhundert, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 41. Jg. (1957), S. 136–146
- DERS.: Zur deutschen Singmesse um die Wende des 18./19. Jahrhunderts, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 31.–33. Jg. (1936–1938, ersch. 1939), S. 87–94
- Feuilleton. Leiden und Freuden eines Kirchenmusikers, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1869), S. 55–56, 75–76, 98–100
- FLECKENSTEIN, Franz (Hg.): Gloria Deo Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom. Fachakademie für katholische Kirchenmusik und Musikerziehung am 22. November 1974 (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder der deutschen Sprache, 9), Regensburg 1974
- DERS.: Kirchenmusik und Musikerziehung, in: Franz Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom, Regensburg 1974, S. 195–210
- FLEISCHMANN, Heinz: Das Musikschulwesen in der Stadt Wien in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts (Diss.), Wien 1989
- FLOTZINGER, Rudolf / GRUBER, Gernot: Musikgeschichte Österreichs, 2. überarb. und stark erw. Auflage, Wien – Köln – Weimar 1995
- FLOTZINGER, Rudolf: Kirchenmusik auf dem Lande im vorigen Jahrhundert. Vorchdorfer Schulmeister-Aufzeichnungen als musikhistorische Quelle, in: Jahrbuch des oberösterreichischen Musealvereines, Linz 1973, S. 179–186
- DERS.: Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980, Graz 1980
- DERS.: Versuch einer Geschichte der Landmesse, in: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposion (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988, S. 59–72
- FÖRSTER, Josef: Katholický Varhaník. Der katholische Organist. Sammlung der gebräuchlichsten Kirchengesänge als Mess-, Segen- und Predigt-Lieder nebst den erforderlichen Vor-, Zwischen- u. Nachspielen, bearbeitet von Jos. Foerster. Domkapellmeister zu Sct. Veit und Professor am Conservatorium der Musik in Prag. Op. 13., Prag o. J.
- DERS.: Praktischer Lehrgang im Orgelspiel vom allerersten Anfang bis zur vollkommenen Ausbildung. Praktický návod ku hře na varhany. Handbuch für angehende Organisten und Lehrer, op. 15, Prag 1862

- FRAIDL, Franz: Jahres-Bericht des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Seckau pro 1884. Erstattet vom Diöcesanpräses Dr. Fraidl, in: Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik, 20. Jg. (1885), S. 75–77, 91–94, 113–115
- FRITZ-HILSCHER, Elisabeth / Krones, Hartmut / Antonicek, Theophil (Hg.): Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen, Wien – Köln – Weimar 2006
- FRÖHLICH, [Franz Joseph]: Über die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt, und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 22. Jg. (1820), Sp. 369–380, 389–396, 405–413, 421–430
- FÜHRER, Robert: Handbuch für den praktischen Organisten-Dienst bestehend in belehrenden und leicht fasslichen Abhandlungen über die einzelnen Zweige des Orgelspiels und als Hilfsmittel für alle Fälle dieses Geschäftes vorzüglich zum Gebrauche für Anfänger und minder Geübte, Augsburg [1854]
- FUX, Johann Joseph: Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmässigen Musicalischen Composition [...]. Aus dem Lateinischen ins Teutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und herausgegeben von Lorenz Christoph Mizlern, Leipzig 1742
- GABLER, Josef: Die katholische Kirchenmusik, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik., 2. Jg. (1869), S. 41–43, 49–53, 65–67, 77–79, 86–90; 3. Jg. (1870), S. 17–19, 29–31, 45–48, 85–86; 4. Jg. (1871), S. 1–2, 9–10, 17–19, 25–26; 4. Jg. (1871), S. 53–55, 61–63; 5. Jg. (1872), S. 1–3, 9–10, 17–18, 25–27
- DERS.: Die katholische Kirchenmusik. I. Die Elemente der Musik, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 2. Jg. (1869), S. 1–8, 9–12, 17–21, 25–27
- DERS.: Die Tonkunst der Kirche. Kirchenmusikalische Excurse in sechs Büchern, Allen Freunden der Musica sacra gewidmet, Linz 1883
- GÄNSBACHER, Johann: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, hrsg. und kommentiert von Walter Senn, Thaur/Tirol 1986
- GERSTMIEIER, August: Das Geschichtsbewußtsein in den musiktheoretischen Schriften des frühen 19. Jahrhunderts als Wurzel des Cäcilianismus, in: Hubert Unverricht (Hg.), Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 17–33
- GLETTLER, Monika: Die Monarchia Austriaca und die deutsche Musik, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Band 7), Sinzig 2001, S. 29–46
- GLÖGGL, Franz Xaver: Kirchenmusik-Ordnung. Erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes, für Kapellmeister, Regenschori, Sänger u. Tonkünstler. Anleitung, wie die Kirchenmusik nach Vorschrift der Kirche und des Staats gehalten werden soll. In drei Abschnitten, Wien 1828
- GMEINWIESER, Siegfried: Caspar Etts Missa Laetare Jerusalem und ihre Bedeutung für die kirchenmusikalische Restauration in München, in: Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen

- im 19. Jahrhundert, hrsg. von Martina Janitzek und Winfried Kirsch, Kassel 1995, S. 43–55
- DERS.: Cecilian movement, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians* (Second Edition), hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 5, London 2001, Sp. 332–334
- DERS.: Ignaz Mitterer und die Regensburger Reformbewegung, in: Josef Lanz und Konrad Eichbichler (Red.): *Cäcilianismus in Tirol* (Brixner Initiative Musik und Kirche, Symposion Brixen). Fünfzehntes Symposion 2002, Brixen 2003, S. 151–169
- DERS.: Josef Rheinberger und die kirchenmusikalischen Aktivitäten der Münchner Hofkapelle, in: Josef Rheinberger. *Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten*, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München. München, 23. – 25.11.2001, hrsg. von Stephan Hörner und Hartmut Schick (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 62), Tutzing 2004, S. 243–260
- GOLLER, Vinzenz: *Altwiener Kirchenmusik. Vortrag*, Wien 1912
- DERS.: *Orgelbegleitung zu den Choralgesängen für das Volk. Heft I. Die Gewöhnlichen Messgesänge*, Grüssau, Preussisch-Schlesien 1929
- GOTTRON, Adam: *Kirchenmusik und Liturgie. Die kirchlichen Vorschriften für Gesang und Musik beim Gottesdienst* (Kirchenmusikalische Reihe, hrsg. von K. G. Fellerer, Heft 4), Regensburg 1937
- GRAF, Carl: *Cäcilianismus in Tirol. Beinahe ein Damaskuserlebnis*, in: Josef Lanz / Konrad Eichbichler (Red.): *Cäcilianismus in Tirol* (Brixner Initiative Musik und Kirche, Symposion Brixen). Fünfzehntes Symposion 2002, Brixen 2003
- GRAF, Walter: *Josef Gabler – Leben und Werk*, in: *Singende Kirche*, 49. Jg. (2002), S. 153–157
- DERS.: *Musica sacra in der Diözese St. Pölten*, in: *Singende Kirche*, 13. Jg. (1966), S. 184–188
- GRASBERGER, Franz: *Geschichte der Kirchenmusik in Oberösterreich*, in: *Singende Kirche*, 15. Jg. (1968), S. 148–150
- GRASEMANN, Friederike: *Die Franziskanische Messenkomposition im 17. und 18. Jh. Gezeigt an dem Notenbestand des Maria Enzersdorfer Klosterarchivs*, Wien 1963
- GRATZER, Wolfgang / LINDMAYR, Andrea (Hg.): *De editione musicis. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*, Laaber 1992
- GRELL, Eduard: *Aufsätze und Gutachten über Musik nach seinem Tode* herausgegeben von Heinrich Bellermann, Berlin 1887
- GRIESBACHER, Peter: *Kirchenmusikalische Stilistik und Formenlehre. I. Historischer Teil: Choral und Kirchenlied*, op. 165, Regensburg 1912; *Renaissance und Verfall*, op. 167, Regensburg 1913; *Reaktion und Reform*, op. 192, Regensburg 1916. *II. Polyphonie*, op. 166, Regensburg 1912

- GRUBER, Joseph: Theoretisch Praktische Orgelschule für Lehrerbildungsanstalten (Lehrer-Seminarien) und Organistenschulen, op. 209, Augsburg – Wien 1910
- GURTNER, Josef (Hg.), Die katholische Kirchenmusik Österreichs im Lichte der Zahlen, hrsg. von der Österr. Leo-Gesellschaft, Baden 1936
- GUTHMANN, Friedrich: Aphorismen über Orgelspiel, Choralgesang und Kirchenmusik, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 6. Jg. (1803–1804), Sp. 437–441
- DERS.: Einige Worte über die Applikatur beym Choralspiel auf der Orgel und dem Pianoforte, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 7. Jg. (1804–1805), Sp. 693–695
- HABERL, Franz Xav.: 25jährige Chronik der Kirchenmusikschule in Regensburg. 1. Periode von 1874–1886, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 14. Jg. (1899), S. 91–109; 2. Periode von 1887–1900, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 15. Jg. (1900), S. 104–114
- DERS.: Die Gründung des Cäcilienvereins vor 30 Jahren, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 14. Jg. (1899), S. 31–61
- DERS.: Erinnerungen an Caspar Ett., in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 6. Jg. (1891), S. 58–69
- DERS.: Gedanken über moderne Kirchenmusik, in: Musica Sacra, 26. Jg. (5. N. F.) (1893), S. 83–86, 89–92
- DERS.: Magister Choralis, Theoretisch-praktische Anweisung zum Verständnis und Vortrag des authentischen römischen Choralgesanges, 12. vermehrte und verbesserte Auflage, Regensburg – Rom – New York 1900
- DERS.: Ueber Listzt's „Missa choralis“ und prinzipielle Fragen, in: Musica Sacra, 23. Jg. (2. N. F.) (1890), S. 98–101
- DERS.: Zum hundertsten Geburtstage von Dr. Karl Proske, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 9. Jg. (1894), S. 22–47
- HABERT, Johannes Ev., Kleine praktische Orgelschule, op. 101, Leipzig o. J.
- DERS.: Beiträge zur Lehre von der Musikalischen Komposition (Johannes Ev. Habert's Werke, Serie XIII, Theoretische Werke), Leipzig 1899: Erstes Buch: Harmonielehre; Zweites Buch: Die Lehre von dem einfachen Kontrapunkte; Drittes Buch: Die Lehre von der Nachahmung; Viertes Buch: Die Lehre von dem doppelten und mehrfachen Kontrapunkte.
- DERS.: In Angelegenheit der großen Orgel zu St. Florian. An Herrn M. Mauracher, Orgelbauer in Salzburg, derzeit in Sierning, Gmunden 1876
- DERS.: Praktische Orgelschule, op. 16. (Johannes Ev. Haberts Werke. Serie VI. Orgelkompositionen), 7. Auflage Leipzig 1919
- DERS.: Simon Sechter, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1868), S. 7–8, 16, 28–30, 34–37, 63–65, 72–74, 83–85, 94–96, 99–100
- DERS.: Über Orgelreparaturen und Neubauten, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 2. Jg. (1869), S. 92–94

- DERS.: Ueber den Gebrauch des Chorals als Cantus firmus, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 7. Jg. (1878), S. 22–23, 29–31, 35–36, 43–47, 54–55, 62–64, 77–78; 8. Jg. (1879), S. 18–21
- DERS.: Zweck der Kirchenmusik – Welche Musik ist kirchlich ?, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 1. Jg. (1868), S. 33–34, 51–53, 61–62
- HALLER, Michael: Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang mit besonderer Rücksicht auf die Meisterwerke des 16. Jahrhunderts, Regensburg 1891
- HARNONCOURT, Philipp: Katholische Kirchenmusik vom Cäcilianismus bis zur Gegenwart, in: Gerhard Schuhmacher (Hg.): Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974, Kassel – Basel – Tours – London 1974, S. 78–133
- DERS.: Liturgie und Musik, in: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposion (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988, S. 155–174
- HARTL, Alois: Johannes Ev. Habert. Organist in Gmunden. Ein Lebensbild, Wien 1900
- HARTMANN, Anselm: Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaftern von Franz Liszt (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Klaus Wolfgang Niemöller, Band 168), Regensburg 1991
- HAUK, Franz: Johann Caspar Aiblinger (1779–1867). Leben und Werk (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft 6, hrsg. von Hubert Unverricht), Tutzing 1989
- HAUSLEITHNER, Carl: Die Kunstmusik in der Wiener Metropolitankirche, Wien 1900
- HEINEMANN, Ernst Günter: Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik, Zum Konflikt von Kunst und Engagement, Musikwissenschaftliche Schriften, Band 12, München – Salzburg 1978
- HEINROTH: Verjähmung und Schlendrian beim Orgelbau, in: Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Bd. 10 (1829), S. 142–148
- HELLER, Friedrich C.: Die Musikakademie von 1909 bis 1970, 43. Jg. (1988), S. 84–91
- HERRMANN-SCHNEIDER, Hildegard: Musik in Tirol. Grundzüge ihrer Geschichte von der Zeit Kaiser Maximilians bis zum Ende der k. und k. Monarchie, Musik in Klöstern, Pfarrkirchen und ihren Schulen, <http://www.musikland-tirol.at/03c1989a610e9c801/04a5bf9aa20ab1303/index.php> (abgerufen am 23. 1. 2009)
- HINTERMAIER, Ernst: Michael Haydns Salzburger Schülerkreis, in: Österreichische Musikzeitschrift, 27. Jg. (1972), S. 14–24
- HÖFER, Franz: Instrumentationslehre mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik (Sammlung „Kirchenmusik“ hrsg. von Dr. Karl Weinmann, X, XI), Regensburg – Rom 1913

- HOFFMANN, Wolfgang: Der Münchener Hoforganist Caspar Ett (1788–1847) und seine Palestrina-Bearbeitung, in: Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., Heft 55 (1998), S. 129–142
- DERS.: Die Franziskaner der Provinz Tirol und der Cäcilianismus, in: Josef Lanz und Konrad Eichbichler (Red.): Cäcilianismus in Tirol (Brixner Initiative Musik und Kirche, Symposion Brixen). Fünfzehntes Symposion 2002, Brixen 2003, S. 129–149
- DERS.: Ein Weg der Kirchenmusikreform? Zum Messenschafter des Franziskanerkomponisten Paul Hartmann von An der Lan-Hochbrunn OFM (1863–1914), in: Singende Kirche, 42. Jg. (1995), S. 16–18
- DERS.: Franziskanische Musik in Tirol vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, in: Kurt Drexel und Monika Fink (Hg.), Musikgeschichte Tirols, Bd. 2: Von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Schlern-Schriften 322), Innsbruck 2004, S. 251–285
- DERS.: Orgelbegleitete Messen der Franziskanerminoreniten im 19. Jahrhundert, in: Kirchenmusik mit obligater Orgel, hrsg. v. F. W. Riedel, Sinzig 1999, S. 117–129
- DERS.: Pater Peter Singer OFM 1810–1882. Ein Beitrag zur franziskanischen Musiktheorie und Kompositionspraxis im 19. Jahrhundert im Raum Salzburg – Tirol (Musikwissenschaftliche Schriften, 24) München–Salzburg 1990
- HOLLERWEGER, Hans: Die Reform des Gottesdienstes zur Zeit des Josephinismus in Österreich (Studien zur Pastoralliturgie, hrsg. v. Bruno Kleinheyder und Hans Bernhard Meyer, Bd. 1), Regensburg 1976
- DERS.: Kaiser Joseph II. ein Förderer der Kirchenmusik?, in: Singende Kirche, 23. Jg. (1975/76), S. 156–157
- HÖRNER, Stephan / SCHICK, Hartmut: Josef Rheinberger. Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Symposium anlässlich des 100. Todestages des Komponisten, veranstaltet von der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München. München, 23. – 25. 11. 2001, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 62, Tutzing 2004
- HRNCIRIK, Peter: Die Kirchenmusik von Johann Michael Haydn. Wesen, Erscheinungsformen und historische Bedeutung (Diplomarbeit), Wien 1989
- DERS.: Johann Michael Haydns frühe Salzburger Messen – Perspektiven einer Schaffensphase (Diss.), Wien 1995
- HUMMEL, Walter: Dom-Musik-Verein und Mozarteum 1841 bis 1880, in: Singende Kirche, 10. Jg. (1962), S. 89–92
- I. A.: Eine Grazer-Fahrt, nach Original-Quellen bearbeitet von einem Beteiligten, in: Caecilien Kalender, 3. Jg. (1878), S. 30–44
- IRMEN, Hans-Josef: Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 22), Regensburg 1970

- JACOB, Georg: Vom Fundament der Kirchenmusik. Vortrag gehalten in der 1. Generalversammlung des Diöcesan-Cäcilien-Vereins Regensburg am 5. Aug. 1879 von Hrn. geistl. Rath Georg Jacob, in: Caecilien Kalender, 5. Jg. (1880), S. 59–65
- DERS.: Johann Georg Mettenleiter. Eine Skizze seines Lebens und Wirkens, in: Cäcilien-Kalender, 3. Jg. (1878), S. 1–7
- Jahresbericht des Wiener Conservatoriums der Musik, Schuljahr 1867–1868, Wien 1869
- JANCIK, Hans: Michael Haydn. Ein vergessener Meister, Zürich – Leipzig – Wien 1952
- JANITZEK, Martina / KIRSCH, Winfried (Hg.): Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert, Bericht über ein Symposium 30. 5. – 1. 6. 1991 in Frankfurt am Main (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, hrsg. von Winfried Kirsch, Bd. 3), Kassel 1995
- JANZ, Bernhard: Antonín Dvořáks Messe in D-Dur opus 86 für Soli, Chor und obligate Orgel, in: Kirchenmusik mit obligater Orgel, hrsg. v. F. W. Riedel, Sinzig 1999, S. 153–163
- JASCHINSKI, Eckhard: Musica sacra oder Musik im Gottesdienst? Die Entstehung der Aussagen über die Kirchenmusik in der Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ (1963) und bis zur Instruktion „Musicam sacram“ (1967) (Studien zur Pastoralliturgie, Band 8, hrsg. von Bruno Kleinheyder und Hans Bernhard Meyer), Regensburg 1990
- KAMMERER, Heinrich: Michael Haller (1840–1915), in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 44. Jg. (1960), S. 92–130
- KANTNER, Leopold: Das Spannungsfeld zwischen Kunst und Gottesdienst: Caecilianismus, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, hrsg. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiesmann, Band 1, Kassel – Basel – London 1984, S. 241–243
- DERS.: Kirchenmusikalische Strömungen bis Bruckner, in: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposium (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988, S. 53–57
- DERS.: Stilistische Strömungen in der italienischen Kirchenmusik 1770–1830, in: Friedrich Lippmann (Hg.): Colloquium. „Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden.“ (Rom 1978) (Analecta Musicologica 21), Laaber 1982, S. 380–392
- DERS.: Tendenzen der Kirchenmusik in Italien und Deutschland seit 1850, in: Matthias Brzoska und Michael Heinemann (Hg.), Die Musik der Moderne (Die Geschichte der Musik, Band 3), 2. Aufl., Laaber 2004, S. 123–130
- KARNER, P. Lambert: Der Clerus und die Kirchen-Musik, Wien 1889
- KIENLE, P. Ambrosius: Kleines kirchenmusikalisches Handbuch. Zur Einführung des neuen Diöcesan-Gesangbuches Magnificat im Auftrage des hochwürdigsten

- Herrn Erzbischofs von Freiburg Dr. Johannes Christian Roos, Freiburg im Breisgau 1893
- KIER, Herfrid: Musikalischer Historismus im vormärzlichen Wien, in: Walter Wiora (Hg.): Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), Regensburg 1969, S. 55–72
- KINDERFREUND, Karl Jos.: Thalia's und Euterpe's Klagen. Nebst vermischten Episoden über Manches aus unserer Zeit, Wien 1850
- Kirchenmusik, in: Monatschrift für Theater und Musik, 1. Jg. (1855), S. 350–357
- KIRCHER, Armin: Vinzenz Goller zum 50. Todestag, in: Singende Kirche, 50. Jg. (2003), S. 277–281
- KIRSCH, Winfried (Hg.): Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Bd 2: Das Palestrina-Bild und die Idee der „Wahren Kirchenmusik“ im Schrifttum von ca. 1750 bis um 1900. Eine kommentierte Dokumentation, Kassel 1999
- DERS.: „Nazarener in der Musik“ oder „Der Caecilianismus in der bildenden Kunst“, in: Hubert Unverricht (Hg.): Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 35–73
- DERS.: Caecilianismus, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausg. hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 317–326
- DERS.: Wir können den liturgischen Text vielfach schöner und besser darstellen lernen, als Palestrina – Zu den Messen-Kompositionen Franz Xaver Witts, in: Martina Janitzek und Winfried Kirsch (Hg.): Palestrina und die klassische Vokalphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert, Kassel 1995
- DERS.: Zur Vortragsweise der Werke Palestrinas im 19. Jahrhundert, in: Friedrich W. Riedel (Hg.): Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Kirchenmusikalische Studien, Bd. 3), S. 89–114, Sinzig 1997
- KLEINSCHUSTER, Ernst: Anton Faist. Ein steirischer Komponist und Tonpsychologe (Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Graz unter Leitung von Rudolf Flotzinger, Band 4), Graz 1980
- DERS.: Der Cäcilianismus in der Steiermark und Präses Anton Faist als Komponist und Tonpsychologe (Diss.), Graz 1975
- KLOB, Joseph Ferdinand: Allgemeine Kirchenmusik-Lehre, in Vorträgen für Präparanden des pädagogischen Lehramtes, Wien 1854
- KNAPP, Ernst: Die Kirchenmusik Südtirols vom 17. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, in: Kurt Drexel und Monika Fink (Hg.), Musikgeschichte Tirols, Bd. 2: Von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Schlern-Schriften 322), Innsbruck 2004, S. 287–337

- DERS.: Kirchenmusik Südtirols. Südtiroler Kirchenmusikkomponisten im musikgeschichtlichen Zusammenhang, Bozen 1993
- KNECHT, Justin Heinrich: Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere, Faksimile der Ausgabe Leipzig 1795–1798, hrsg. von Michael Ladenburger, 3 Bände, Wiesbaden 1989
- KOCH, Alois: Johann Gustav Eduard Stehle (1839–1915) und die katholische Kirchenmusik in der deutschen Schweiz zur Zeit der caecilianischen Reform, Gossau 1977
- KÖHLER, Rafael: Kirchenmusik zwischen Choral und Richard Wagner. Peter Griesbacher und die Krise der cäcilianischen Kirchenmusik, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 76. Jg. (1992), S. 91–100
- DERS.: Repräsentation und Spiritualität – Zur musikalischen Dedikation bei den Cäcilianern, in: Martina Janitzek und Winfried Kirsch (Hg.): Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert, Kassel 1995, S. 127–142
- KORNMÜLLER, Utto: Rechtskräftige Verordnungen über Kirchenmusik, in: Caecilien Kalender, 4. Jg. (1879), S. 16–28
- DERS.: Zum Vortrag des Chorales, in: Caecilien Kalender, 9. Jg. (1884), S. 34–43
- DERS. (Hg.): Lexikon der kirchlichen Tonkunst, Brixen 1870
- KOSEL, Hermann Clemens (Hg.): Deutsch-österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon, 1. Bd: Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller, Wien 1902; 2. Band: Biographien und Bibliographie der deutschen Künstler und Schriftsteller in Oesterreich-Ungarn ausser Wien (Mit Nachtrag für Wien.), Wien 1906
- KOTHE, Bernhard: Die Musik in der katholischen Kirche. Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik nebst Abhandlung über Regeneration derselben und der kirchlichen Verordnungen. Ein Handbuch für Chordirigenten und Kirchenvorstände, Breslau 1862
- DERS.: Musikalisch-liturgisches Wörterbuch. Für alle Freunde der Kirchenmusik, insbesondere zum Handgebrauch für Chordirigenten, Breslau 1890
- KRABBEL, Christian: Prinzipien der Kirchen-Musik, Bonn 1893
- KRÄTSCHMER, Barbara: Die deutsche Singmesse der Aufklärung unter besonderer Berücksichtigung der Deutschen Hochämter von Johann Michael Haydn, in: Singende Kirche, 33. Jg. (1986), S. 11–17
- KRAUS, Eberhard: Die Referenten des Cäcilienvereins-Katalogs und der von ihnen in ihren Beurteilungen vertretene kirchenmusikalische Standpunkt, in: Hubert Unverricht (Hg.): Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 183–202
- DERS.: Die Stellung des Orgelspiels an der Regensburger Kirchenmusikschule, in: Franz Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom, Regensburg 1974, S. 279–329

- DERS.: Orgeln und Orgelmusik. Das Bild der Orgellandschaften, Regensburg 1972
- KRAUSE, Walter: Neugotische Tendenzen in der Sakralkunst des österreichischen Historismus, in: Othmar Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposion (im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988, S. 33–39
- KRENN, Franz: Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen, Wien 1845
- KRETZSCHMAR, Hermann: Führer durch den Concertsaal, Leipzig 1888
- KREUTZIGER-HERR, Annette: Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit, Köln – Weimar – Wien 2003
- KREUZHUBER, Wolfgang: Der Orgelbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Oberösterreich unter dem Einfluss des Cäcilianismus (Diss.), Salzburg 1990
- KRIEG, Franz: Das kirchenmusikalische Schaffen in Österreich, II. Teil: seit Lechthaler, in: Singende Kirche, 2. Jg. (1954), S. 25–31
- KROMBACH, Gabriela: Die formale Gestaltung des Gloria in den Festmessen von Anton Bruckner und Franz Liszt und ihr Verhältnis zur Tradition, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Band 7), Sinzig 2001, S. 237–251
- DIES.: Die Kirchenmusikwerke von Peter Piel und der Palestrina-Stil, Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert, hrsg. von Martina Janitzek und Winfried Kirsch, Kassel 1995, S. 113–125
- DIES.: Die Messen mit Orgelbegleitung von Gabriel Josef Rheinberger, in: Kirchenmusik mit obligater Orgel, hrsg. v. F. W. Riedel, Sinzig 1999, S. 137–152
- KRONES, Hartmut: ... Der schönste und wichtigste Zweck von allen Das Conservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“, in: Österreichische Musik Zeitschrift., 43. Jg. (1988), S. 66–83
- DERS.: „Und 1000 Jahre sind ihm wie ein Tag“ Kirchenmusik in Österreich 996–1996, in: Österreichische Musikzeitschrift, 51. Jg. (1996), S. 697–708
- DERS.: Bruckners Kirchenmusik im Spiegel des Cäcilianismus, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Band 7), Sinzig 2001, S. 91–104
- KRONSTEINER, Hermann: Vinzenz Goller. Leben und Werk, Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes (ACV) für die Länder der deutschen Sprache, 13, Linz – Wien – Passau 1976
- KRÖPFL, Monika: Katholische Kirchenmusik im Ständestaat (Diplomarbeit), Wien 2004
- KROYER, Theodor: Joseph Rheinberger, Sammlung „Kirchenmusik“, hrsg. von Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg.

- Doppelbändchen XIV und XV., Regensburg und Rom (New York und Cincinnati) 1916
- KRUTSCHEK, Paul: Der Messentypus von Haydn bis Schubert. Glossen zu Dr. Alfred Schnerich's Artikeln, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 8. Jg. (1893), S. 109–119
- DERS.: Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche, Eine Instruktion für katholische Chordirigenten, und zugleich ein Handbuch der kirchenmusikalischen Vorschriften für jeden Priester und gebildeten Laien. Vierte, abermals sehr verbesserte und vermehrte Auflage, Regensburg – New York – Cincinnati 1897
- DERS.: Kirchlich und weltlich. Eine Polemik und Replik, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 9. Jg. (1894), S. 100–121
- DERS.: Rechtes Maß und rechte Milde in kirchenmusikalischen Dingen. Eine Antwort auf P. Ambrosius Kienles „Maß und Milde“, Regensburg – Rom – New York – Cincinnati 1901
- KUBIČEK, Johann: Der Schullehrer am Lande als Organist und Regens-Chori. Gemeinfassliche praktische Anleitung zur Erlernung des Orgelspieles; zunächst zum Gebrauche für junge Schulmänner welche nicht in der Lage sind, eine Musikschule zu besuchen oder aber einen eigenen Musiklehrer aufzunehmen, Budweis 1870–1872
- KÜHNERT, Franz: Die Kirchenmusik und ihre Puritaner. Separat-Abdruck aus dem Jahres-Bericht des Kirchenmusik-Vereines der Pfarre St. Florian im V. Bezirke, Wien 1897
- KURTHEN, Wilhelm: Zur Geschichte der deutschen Singmesse, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 26. Jg. (1931), S. 76–110
- LADE, Günter: Orgeln in Wien, Wien 1990
- LANGER, Edmund: Die kirchenmusikalischen Vorschriften in der neuen Ausgabe des Ceremoniale episcoporum, in: Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik, 22. Jg. (1887), S. 21–22, 38–39
- DERS.: Wie steht der Cäcilienverein zur Instrumentalkirchenmusik?, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 13. Jg. (1898), S. 62–78
- DERS.: Zur territorialen Abgrenzung von Unternehmungen idealer Tendenz, in: Musica Sacra, 18. Jg. (1885), S. 9–12
- LANZ, Josef / EICHBICHLER, Konrad (Red.), Cäcilianismus in Tirol (Brixner Initiative Musik und Kirche, Symposium Brixen), Fünfzentes Symposium 2002, Brixen 2003
- Leichte Kirchenmusik, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 8. Jg. (1879)
- LEUCHTMANN, Horst / MAUSER, Siegfried (Hg.): Messe und Motette (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9, hrsg. v. S. Mauser), Laaber 1998
- LIBBERT, Jürgen: Die Lehrer und Schüler der Kirchenmusikschule Regensburg von 1874–1974, in: Franz Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo Pax Hominibus.

- Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg
affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom. Regensburg 1974
- LICKLEDER, Christoph: Franz Xaver Witts Reformansatz unter besonderer
Berücksichtigung der Harmonik, in: Josef Lanz und Konrad Eichbichler (Red.):
Cäcilianismus in Tirol (Brixner Initiative Musik und Kirche, Symposion
Brixen). Fünfzehntes Symposion 2002, Brixen 2003, S. 111–127
- LINDMAYR, Andrea: Weibsbilder, junge oder alte, haben auf dem Domchor
überhaupt nichts zu suchen! Allgemeines und Spezielles zum Thema „Frau
und Kirchenmusik“, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 74. Jg. (1990), S. 67–
86
- LIPPMANN, Friedrich (Hg.): Colloquium. Die stilistische Entwicklung der italienischen
Musik zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden. (Rom
1978) (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der musikgeschichtlichen
Abteilung des deutschen historischen Instituts in Rom, Bd. 21), Laaber 1982
- LITSCHAUER, Walburga: Bruckner und die Wiener Kirchenmusiker, in: Othmar
Wessely (Hg.): Anton Bruckner und die Kirchenmusik. Bruckner Symposion
(im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985), Linz 1988
- LOOS, Helmut: Alter Stil und Fastenzeit – Zur Komposition von
Quadragesimalmessen, in: Martina Janitzek und Winfried Kirsch (Hg.):
Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer
Kompositionen im 19. Jahrhundert, Kassel 1995, S. 71–80
- DERS.: Die musikalische Tradition der Weihnachtsmesse und die Caecilianer, in:
Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Friedrich Wilhelm Riedel zum
60. Geburtstag, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1994, S. 58–71
- LÜTTIG, Peter: Der Palestrina-Stil als Satzideal in der Musiktheorie zwischen 1750
und 1900 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. vom
Musikwissenschaftlichen Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 23),
Tutzing 1994
- M.[üller, O.]: Eine Studie über die Kirchenmusik in Wien, in: Fliegende Blätter für
katholische Kirchen-Musik, 20. Jg. (1885), S. 42–47
- MAHLING, Christoph-Hellmut (Hg.): Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.
Friedrich Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag (Mainzer Studien zur
Musikwissenschaft, Bd. 32), Tutzing 1994
- MANTUANI, Josef: Prof. Josef Böhm. Abriss seines Lebens und Wirkens, Wien 1895
- MATHY, Helmut: Aspekte katholischer Kirchen- und Musikgeschichte im 19.
Jahrhundert, in: Studien zur Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Friedrich
Wilhelm Riedel zum 60. Geburtstag, hrsg. von Mahling, Christoph-Hellmut,
Tutzing 1994, S. 1–12
- MAYRHOFER, Isidor: Über die Bedingungen einer gesunden Reform der
Kirchenmusik, Augsburg – Wien 1894
- MEIER, Bernhard: Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts, in: Walter Wiora
(Hg.): Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und

- Diskussionen (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14), Regensburg 1969, S. 169–207
- MENDEL, Hermann: Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände, 2. Ausg., 7. Band, Berlin 1881
- MESSERSCHMID, Felix: Liturgie und Gemeinde, Grundsätzliches zu Sinn und Werk der volksliturgischen Aufgabe, Würzburg 1939
- Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso cum obligato Organorum comitatu, composita a C. H. Rinck, Opus 91, in: Allgemeiner musikalischer Anzeiger, 3. Jg. (1831), S. 29–30
- MITTERER, Ignaz: Die neueste Revision des Caeremoniale episcoporum in Bezug auf die dort enthaltenen Bestimmungen über kirchliche Musik, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1. Jg. (1886), S. 46–50
- MÖHLER, Anton / GAUSS, Otto: Compendium der katholischen Kirchenmusik, Ravensburg 1909
- MÖHLER, Anton: Ästhetik der katholischen Kirchenmusik, Ravensburg 1910
- MOSER, Josef: Johannes Evangelist Habert, in: Singende Kirche, 43. Jg. (1996), S. 101–102
- MUELLER, Frank Frederick, jr.: The Austrian Mass between Schubert and Bruckner (Diss.), Illinios 1973
- Notizen, in: Musica Sacra, 17. Jg. (1884), S. 111–112
- OBERHOFFER, Heinrich: Harmonie- und Compositionslehre mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel in kathol. Kirchen klar und fasslich dargestellt von H. Oberhoffer, Musiklehrer am Königl. Grossherzogl. Schullehrerseminar in Luxemburg, Ehrenmitglied des christlich-archäologisch-historischen Verein zu Trier, Luxemburg 1860
- OBERHUBER, Josef: Kirchenmusikalische Praxis in Südtirol (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft hrsg. v. Walter Salmen, 11), Innsbruck 1984
- OENO-DANUBIUS, Instrumentalmusik und Cäcilienverein, in: Musica Sacra, 37. Jg. (1904), S. 5–6
- Ordinarium Missae. Die gewöhnlichen Messgesänge nach dem Römischen Graduale, im Violinschlüssel notiert, transponiert und mit deutscher Übersetzung versehen. Zugleich Singstimme zu Schildknecht, Op. 34: Allerleichteste Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae, Regensburg 1898
- OTTO, Eberhard: Ein Erneuerer der Kirchenmusik. Das Vermächtnis Franz Xaver Witts, in: Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., Heft 61 (2001), S. 65–72
- OVERATH, Johannes: Die Regensburger Kirchenmusikschule und der ACV, in: Franz Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom, Regensburg 1974, S. 157–186

- PACIK, Rudolf: Das Motu proprio „Tra le sollecitudini“ (1903) und seine Vorläufer in Italien, in: Singende Kirche, 50. Jg. (2003), S. 271–275
- DERS.: Volksgesang im Gottesdienst. Der Gesang bei der Messe in der Liturgischen Bewegung von Klosterneuburg (Schriften des Pius-Parsch-Instituts Klosterneuburg 2, hrsg. von Johannes H. Emminghaus und Norbert W. Höslinger), Klosterneuburg 1977
- PAUSE, Peter: Auch eine Meinung über ausgeschriebene Orgelstimmen, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844), S. 147
- PELLEGRINI, Gisela: Die Kirchenmusik in Salzburg, in: Singende Kirche, 10. Jg. (1962), S. 82–88
- PETRI, Johann Samuel: Anleitung zur praktischen Musik, Leipzig 1782
- DERS.: Anweisung zum regelmäßigen und geschmackvollen Orgelspielen für neuangehende Organisten und solche Klavierspieler, welche dieses wichtige Instrument oder das Positiv spielen lernen, es ordentlich stimmen, behandeln, und in Ermangelung eines Orgelbauers, kleine Fehler an demselben verbessern wollen, Wien 1802
- PFÄFF, Maurus: Die Regensburger Kirchenmusikschule und der cantus gregorianus im 19. und 20. Jahrhundert, Fleckenstein, Franz (Hrsg.), GLORIA DEO PAX HOMINIBUS. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom. Fachakademie für katholische Kirchenmusik und Musikerziehung am 22. November 1974, Regensburg ? 1974, S. 221–252
- PITSCH, Carl Franz: Zwanzig der gebräuchlichsten katholischen Choräle, mit Zugabe der zwischen den Einschnitten anzubringenden passenden Zwischenspiele und Beifügung der deutschen und böhmischen Textworte der ersten Strophe über und unter den betreffenden Stellen der Noten mit besonderer Rücksicht auf die Lehramts-Candidaten der k. k. Lehrerbildungsanstalten zur Förderung des gottesdienstlichen Orgelspiels bearbeitet von C. F. Pitsch, Prag o. J.
- PRÄBL, Franz Karl: Anton Bruckner und der gregorianische Choral seiner Zeit in Österreich, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Bd. 7), Sinzig 2001, S. 77–89
- DERS.: Orgelbegleitete Kirchenmusik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Österreich, in: Kirchenmusik mit obligater Orgel, hrsg. v. Friedrich W. Riedel, Sinzig 1999, S. 27–50
- DERS.: Vincenz Goller – Ein cäcilianischer Komponist im Aufbruch, in: Josef Lanz und Konrad Eichbichler (Red.): Cäcilianismus in Tirol (Brixner Initiative Musik und Kirche, Symposion Brixen). Fünfzehntes Symposion 2002, Brixen 2003, S. 171–193
- PROCHAZKA, Rudolph Freiherr v. (Red.): Vorschriften für die Musik-Staatsprüfung in Prag, Prag 1906

- PSCHERER, Rudolf: Kirchenmusikalische Reformabsichten in Eichstätt, in: Hubert Unverricht (Hg.): Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 295–306
- PUCHAS, Franz: Die Grazer Dommusik, in: Singende Kirche, 11. Jg. (1963), S. 99–102
- QUANTZ, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Kassel ³2000
- RATZINGER, Joseph: Zur Theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: Franz Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom, Regensburg 1974, S. 39–62
- RENNER, Josef jun.: Moderne Kirchenmusik und Choral. Eine Abwehr von Josef Renner jun. Domorganist und Lehrer an der Kirchenmusikschule Regensburg, Leipzig 1902
- DERS.: Joseph Rheinbergers Messen. Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 22. Jg. (1909), S. 17–48
- RIEDEL, Friedrich W. (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich W. Riedel, Band 7), Sinzig 2001
- DERS. (Hg.): Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Kirchenmusikalische Studien 3), Sinzig 1997
- DERS. (Hg.): Kirchenmusik mit obligater Orgel. Untersuchungen zum süddeutsch-österreichischen Repertoire im 18. und 19. Jahrhundert (Kirchenmusikalische Studien, Bd. 4), Sinzig 1999
- DERS.: Der Mainzer Domkapellmeister Georg Weber contra Witt und Brosig, in: Hubert Unverricht: Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 215–229
- DERS.: Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahrhundert, in: Walter Salmen (Hg.), Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft hrsg. von Walter Salmen, Band 9), Innsbruck 1983, S. 19–26
- DERS.: Die liturgisch-musikalische Situation des 19. Jahrhunderts in der Sicht der Spätcäcilianer, in: Josef Lanz und Konrad Eichbichler (Red.): Cäcilianismus in Tirol (Brixner Initiative Musik und Kirche, Symposium Brixen). Fünfzehntes Symposium 2002, Brixen 2003, S. 93–109
- DERS.: Franz Liszts Verhältnis zur Kirche und zur Kirchenmusik seiner Zeit, in: Singende Kirche, 34. Jg. (1987), S. 13–16
- DERS.: Johann Georg Albrechtsberger – der Klassiker des gelehrten Stils, in: Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde (=Studien zur Landes- und Sozialkunde der Musik, hrsg. v. F. W. Riedel, Bd. 10), München, Salzburg 1989, S. 150–156

- DERS.: Katholische Kirchenmusik im Spannungsfeld zwischen Gottesdienst und Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution und des Vormärz, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, hrsg. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiesmann, Bd. 1, Kassel – Basel – London 1984, S. 234–241
- DERS.: Liturgie und Kirchenmusik im Umbruch zwischen Biedermeier und Gründerzeit, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Bd. 7), Sinzig 2001, S. 11–27
- DERS.: Michael Haydn und die österreichische Kirchenmusik der Biedermeierzeit, in: Singende Kirche, 34. Jg. (1987), S. 160–164
- DERS.: Musik und Geschichte. Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur musikalischen Landeskunde (=Studien zur Landes- und Sozialkunde der Musik, hrsg. v. F. W. Riedel, Bd. 10), München, Salzburg 1989
- RIETHMÜLLER, Albert: Jenseits des Analysierbaren: Caspar Etts Messe A-Dur, in: Martina Janitzek und Winfried Kirsch (Hg.): Palestrina und die klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert, Kassel 1995, S. 57–69
- RINCK, Ch. H.: Deutsche Messe für vier Männerstimmen, Solo und Chor mit obligater Orgelbegleitung, op. 128, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 47. Jg. (1845), S. 811–812
- ROMANOVSKY, Erich: Josef Venantius von Wöss als Messenkomponist (Diss.), Wien 1952
- RUTSCHKA, Ludwig: Kirchenmusikverein der Pfarre St. Florian im 5. Wiener Gemeindebezirk. Festschrift aus Anlaß des Fünfzigjährigen Bestandes, Wien 1934
- SAFFLE, Michael: Liszt and cecilianism: The evidence of documents and scores, in: Hubert Unverricht: Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 203–213
- SALMEN, Walter (Hg.): Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert. Tagungsbericht 3. Orgelsymposium Innsbruck, 9. – 11. 10. 1981 (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Walter Salmen, Bd. 9), Innsbruck 1983
- SAMBETH, Heinrich: Die gregorianischen Melodien in den Werken Franz Liszt's und ihre Bedeutung für die Entwicklung seiner Religiosität und Kunstanschauung, Münster in Westfalen 1923
- SANGL, Carena: Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler (Kirchenmusikalische Studien, Bd. 8, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, zugl. Band 7 der Schriftenreihe des Konsistorialarchivs, hrsg. von Ernst Hintermaier), Sinzig 2005
- SAUER, Walter: Katholisches Vereinswesen in Wien. Zur Geschichte des christlichsozial-konservativen Lagers vor 1914. (Geschichte und Sozialkunde, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für historische Sozialkunde. Reihe „Forschung“, 5), Salzburg 1980

- DERS.: Musikvereine an Wiener Kirchen im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 63./64. Jg. (1979/80), S. 81–114
- SCHAFHÄUTL, Karl Emil von: Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System. Seine Werke, seine Schule, Bildnisse &c., Augsburg 1888
- SCHARNAGL, August: 100 Jahre Regensburger Kirchenmusikschule, in: Franz Fleckenstein (Hg.), Gloria Deo Pax Hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg affiliert der päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik Rom, Regensburg 1974, S. 123–139
- DERS.: Die kirchenmusikalische Reformbestrebung von Johann Evangelist Habert in Österreich, in: Hubert Unverricht (Hg.): Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 307–320
- DERS.: Einführung in die katholische Kirchenmusik. Ein Überblick über die Geschichte (Taschenbücher zur Musikwissenschaft, hrsg. von Richard Schaal, 61), Wilhelmshaven 1980
- DERS.: Regensburg als zentrale Pflegestätte des Cäcilianismus, in: Hubert Unverricht: Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988
- SCHENK, Erich: Instrumentale Kirchenmusik, in: Zweiter internationaler Kongress für katholische Kirchenmusik. Wien, 4.–10. Oktober 1954 zu Ehren des Heiligen Papstes Pius X. Bericht vorgelegt vom Exekutivkomitee, Wien 1955, S. 174–183
- SCHENK, Karlheinz: Die Wiener Hofmusikkapelle (1900–1955) (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 26, hrsg. v. Günter Brosche), Tutzing 2001
- DERS.: Die Wiener Hofmusikkapelle zur Zeit der Restaurationsversuche von Papst Pius X., in: Elisabeth Fritz-Hilscher / Hartmut Krones / Theophil Antonicek (Hg.): Die Wiener Hofmusikkapelle II. Krisenzeiten der Hofmusikkapellen, Wien – Köln – Weimar 2006, S. 201–211
- SCHERRER, Anton: Abhandlung über Kirchenmusik, im Allgemeinen und in ihren einzelnen Theilen, ihrer Entstehung und Verbesserung bis auf unsere Zeiten, St. Pölten o. J.
- SCHLAGER, Karlheinz / UNVERRICHT, Hubert (Hg.): Kirchenmusikalisches Erbe und Liturgie, Internationales wissenschaftliches Symposium an der Katholischen Universität Eichstätt am 18.–20. September 1989 (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, hrsg. v. Karlheinz Schlager, Bd. 10), Tutzing 1995
- SCHLAGER, Karlheinz: Kirchenmusik in romantischer Sicht. Zeugnisse des Musikjournalisten und des Komponisten E. T. A. Hoffmann (Eichstätter Hochschulreden, 87), Regensburg 1993
- DERS.: Wege zur Restauration. Marginalien zur Kirchenmusik zwischen Augustinus und Thibaut, in: Gerhard Schuhmacher (Hg.): Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974, Kassel – Basel – Tours – London 1974, S. 9–24

- SCHLECHT, Raymund: Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: „Was ist echte Kirchenmusik“, Regensburg 1871
- SCHLETTERER, Hans Michael: Uebersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik von H. M. Schletterer, Kapellmeister in Augsburg, Nördlingen 1866
- SCHLICHT, Josef: Kirchenmusikalisches aus verschiedenen Orten und verschiedenen Zeiten, in: Caecilien Kalender, 1. Jg. (1876), S. 86–91
- SCHNABEL, Joseph: Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo, in: Allgemeine musikalische Zeitung, 29. Jg. (1827), S. 621–623
- DERS.: Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo, Bratislava, Leukart., in: Allgemeine musikalische Zeitung, 32. Jg. (1830), S. 184–185
- SCHNEIDER, Michael: Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland dargestellt an den Orgelschulen der Zeit (Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Band 4), Regensburg 1941
- SCHNERICH, Alfred: Alter und neuer Caecilianismus. Ein halbes Jahrhundert katholische Kirchenmusik, in: Musik-Blatt der Voxxischen Zeitung, 3. Januar 1925, S. 1–2
- DERS.: Das Recht auf die Kunst. Die kirchenmusikalische Übung in Österreich und Süddeutschland, Wien 1934
- DERS.: Der Messen-Typus von Haydn bis Schubert (Joseph und Michael Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert), Wien 1892
- DERS.: Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik. Beiträge zur praktischen Aesthetik, Wien 1901
- DERS.: Die liturgische Tonkunst. Ein Wegweiser als Ergänzung zu jedem Musik-Handbuch. Mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Österreich und im südlichen Deutschland, Augsburg – Wien o. J. [ca. 1927]
- DERS.: Geschichte der Musik in Wien und Nieder-Oesterreich (Heimatkunde von Nieder-Oesterreich. Hrsg. vom Verein für Landeskunde von Nieder-Oesterreich unter Leitung von Hofrat Dr. A. Becker, Professor Dr. G. Schlesinger und Direktor Dr. M. Vancsa. Heft Nr. 13.), Wien 1921
- DERS.: Messe und Requiem seit Haydn und Mozart. Mit einem thematischen Verzeichnis, Wien – Leipzig 1909
- DERS.: Vortrag in Mariazell (Haydn-Huldigung 1909): 1. Die textlichen Versehen in den Messen Haydns und deren Korrektur. 2. Die Wiener Kirchenmusikvereine. 3. Die kirchenmusikalische Denkmalpflege, Wien 1910
- SCHNÜRL, Karl: Die Kirchenmusik im westlichen Niederösterreich bis zur Errichtung der Diözese St. Pölten, in: Singende Kirche, 13. Jg. (1966), S. 178–183
- SCHOLZ, Gottfried: Michael Haydns deutsches Hochamt „Hier liegt vor deiner Majestät“, in: Österreichische Musikzeitschrift, 27. Jg. (1972), S. 66–83

- SCHONNEFELD, Heinrich Wilhelm: Das katholische deutsche Kirchenlied in seiner geschichtlichen Entwicklung, in: Caecilien Kalender, 7. Jg. (1882), S. 21–38
- SCHRÖDER, Dorothea: Die geistlichen Vokalwerke Johann Georg Albrechtsbergers, Textband und Thematischer Katalog (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 34), Hamburg 1987
- SCHUBART, Christian Friedrich D.: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Wien 1806.
- SCHUH, Josef: Johann Michael Sailer und die Erneuerung der Kirchenmusik. Zur Vorgeschichte der cäcilianischen Reformbewegung in der ersten Hälfte des 19. Jhdts. (Diss.), Köln 1972
- SCHUHMACHER, Gerhard: Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik, Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974, Kassel – Basel – Tours – London 1974
- DERS.: Versuch über Tradition, Restauration und Erneuerung, in: Gerhard Schuhmacher (Hg.): Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974, Kassel – Basel – Tours – London 1974, S. 67–77
- SCHULER, Manfred: Zu den Messen mit Orgelbegleitung von Carl Greith, in: Friedrich W. Riedel (Hg.): Kirchenmusik mit obligater Orgel, Sinzig 1999, S. 131–136
- SCHÜTZ, Karl: Die Walcker-Orgel in der Wiener Votivkirche, in: Österreichisches Orgelforum (1888), S. 116–133
- DERS.: Zur Geschichte der Chormusik im Gottesdienst. Erzdiözese Wien, in: Johann Trummer (Hg.): Kirchenchöre Österreichs. Ausgabe B mit Dokumentation von Chören der Kirchenprovinz Wien, Graz 1987, S. 109–125
- SECHTER, Simon: Ueber ausgeschriebene Orgelstimmen, in: Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 4. Jg. (1844) S. 21
- SEGNITZ, Eugen: Franz Liszts Kirchenmusik (Musikalisches Magazin, Heft 38), Langensaza 1911
- SEHNAL, Jiří, Das kirchenmusikalische Repertoire in Mähren vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Cyrillismus, in: Friedrich W. Riedel (Hg.): Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien, Bd. 7), Sinzig 2001, S. 115–124
- SEIDEL, Elmar: Simon Sechters Lehre von der richtigen Folge der Grundharmonien und Bruckners Harmonik – Erwägungen zur Analyse Brucknerscher Musik, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich W. Riedel, Bd. 7), Sinzig 2001, S. 307–338
- SEIDEL, Johann Julius: Organist an der Kirche zu St. Christophori in Breslau, Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende etc. so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels, Breslau 1843

- SEYDLER, Anton: Geschichte des Domchores in Graz, von den Zeiten Erzherzogs Karl II. bis auf unsere Tage, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 15. Jg. (1900), S. 26–65
- SIEVERS, G. L. P.: Zustand der Kirchenmusik in Rom, in: Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt, hrsg. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, Mainz 1828, S. 214 f.
- SLAVICKÝ, Tomáš: Symphonischer Stil in den solennen Messen der Prager Domkapellmeister des 19. Jahrhunderts, in: Anton Bruckner. Tradition und Fortschritt in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Kirchenmusikalische Studien hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Bd. 7), Sinzig 2001, S. 139–153
- SMETS, Paul: Die Orgelregister ihr Klang und Gebrauch. Ein Handbuch für Organisten, Orgelbauer und Orgelfreunde, 7. und 8. Aufl., Mainz 1958,
- STAUDENMAIER, Franz Anton: Der Geist des Christentums, dargestellt in den heiligen Zeiten, in den heiligen Handlungen und in der heiligen Kunst, 2. umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Aufl., Mainz 1838
- STEHLE, Gustav E.: Chor-Photographien für Kirchensänger und Kirchengänger. Nach der Natur aufgenommen von G. E. Stehle. Zweite, mit neuen Aufnahmen vermehrte Auflage, Regensburg – New York – Cincinnati 1874
- STEHLIN, Sebastian: Anleitung zur Verhandlung und Beurtheilung einer Orgel. Für Kirchenvorsteher und Organisten. Nebst 28 Präludien und 12 Zwischenspielen von Simon Sechter, kaiserl. königl. erster Hof-Organist, Wien 1861
- STEURER, Richard: Das Repertoire der Wiener Hofmusikkapelle im 19. Jahrhundert (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 22), Tutzing 1998 (zugl. Diss. Univ. Wien 1997)
- STREMPFL, Andreas: Kurzgefaßte Grundsätze der katholischen Kirchenmusik, dem Hochwürdigem Clerus, allen Chorregenten, Organisten und Freunden wahrer Kirchenmusik gewidmet von Andreas Strempl, Weltpriester, Graz 1869
- DERS.: Pürgg. Bericht über die zweite Hauptversammlung des Ennsthaler Cäcilien-Vereins, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 3. Jg. (1870), S. 58–60
- SUMMEREDER, Roman: Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert, 2. Aufl., Innsbruck 1999
- THOMSON, Ulf: Voraussetzungen und Artungen der österreichischen Generalbasslehre zwischen Albrechtsberger und Sechter (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, hrsg. von Othmar Wessely), Tutzing 1978
- TITTEL, Ernst: Das kirchenmusikalische Schaffen in Österreich, 1. Teil: Von der Jahrhundertwende bis Josef Lechthaler, in: Singende Kirche, 2. Jg. (1954), S. 16–24
- DERS.: Die Abteilung für Kirchenmusik. Werden/Wachsen/Wirken, in: Singende Kirche, 7. Jg. (1960), S. 134–148
- DERS.: Österreichische Kirchenmusik. Werden-Wachsen-Wirken, Wien 1961

- DERS.: Simon Sechter als Kirchenkomponist (Diss.), Wien 1935
- TRUMMER, Johann: Zur Geschichte der Chormusik im Gottesdienst. Diözese Graz-Seckau, in: Johann Trummer (Hg.): Kirchenchöre Österreichs. Ausgabe B mit Dokumentation von Chören der Kirchenprovinz Wien, Graz 1987, S. 52–73
- DERS. (Hg.): Kirchenchöre Österreichs, Graz 1987
- DERS.: Zeugnisse kirchenmusikalischen Lebens, in: Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1980, S. 235–261
- TÜRK, Daniel Gottlob: Anweisung zum Generalbaßspielen, Neue verbesserte Aufl., Wien 1822
- DERS.: Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. Ein Beytrag zur Verbesserung der musikalischen Liturgie, Leipzig/Halle 1787 (Faksimile-Reprint: Hilversum 1966)
- Über katholische Kirchenmusik. Der Deutsche Caecilien-Verein. Nach der Natur gezeichnet von Johannes Ev. Habert, Leipzig 1877, in: Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung – Neue Folge, 12. Jg., 1877, S. 595–600
- Über Kirchenmusik, in: Kirchen-Zeitung für das katholische Deutschland herausgegeben im Verein mit mehreren katholischen Gelehrten von Jacob Sengler ordentl. Professor bei der katholisch-theologischen Fakultät zu Marburg, 1831, S. 84, 85, 117, 130
- Ueber den Zustand des Orgelspiels in Wien, in: Monatschrift für Theater und Musik., 1. Jg. (1855), S. 461–466
- Ueber Kirchenmusik in München. Briefe an einen Freund. Erster Brief, in: Allgemeine musikalische Zeitung (1803), Sp. 561–569
- Ueber Orgel- und Organistenwesen und -Unwesen in Wien ist uns folgende Mittheilung zugekommen, in: Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung – Neue Folge, 3. Jg. (1868), S. 68–70
- Unsere heutige Kirchenmusik. Von einem katholischen Pfarrer (Weckstimmen für das katholische Volk, 13. Jg., 9. Heft), Wien 1882
- UNVERRICHT, Hubert (Hg.): Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts (Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft, hrsg. v. Hubert Unverricht, Bd. 5), Tutzing 1988
- DERS.: Die Breslauer Organistenschule im 19. Jahrhundert, in: Walter Salmen (Hg.): Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert (Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft hrsg. von Walter Salmen, Bd. 9), S. 107–114, Innsbruck 1983
- DERS.: Die Choralreformbemühungen unter den Cäcilianern, in: Hubert Unverricht (Hg.): Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 109–123

- Variationen über ein altes Thema (Aus Oesterreich. Februar 1881), in: Caecilien Kalender, 7. Jg. (1882), S. 30–32
- Verordnung des Ministers für Cultus und Unterricht vom 19. März 1878 [...], mit welcher für den Unterricht im Orgenspiel an den Lehrerbildungsanstalten ein Lehrplan eingeführt wird, in: Zeitschrift für katholische Kirchenmusik, 7. Jg. (1878), S. 47–48
- Verzeichniß der Compositionen und Schriften Dr. Witt's, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 5. Jg. (1890), S. 110
- VÖTTERLE, Karl: Begegnung der Singbewegung mit der Kirchenmusik, in: Gerhard Schuhmacher (Hg.): Traditionen und Reformen in der Kirchenmusik. Festschrift für Konrad Ameln zum 75. Geburtstag am 6. Juli 1974, Kassel – Basel – Tours – London 1974, S. 49–66
- WAGENER, Heinz: Die Begleitung des gregorianischen Chorals im neunzehnten Jahrhundert (Kölner Beiträge zur Musikforschung 32), Regensburg 1964
- DERS.: Zur Choralbegleitung im 19./20. Jahrhundert, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 55. Jg. (1971), S. 61–78
- WAGNER, Richard: Gesammelte Schriften, Bd. 12, Leipzig 1914
- WAJEMANN, Heiner: Caecilianische Bestrebungen auf evangelischer Seite, in: Hubert Unverricht (Hg.): Der Cäcilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen, Tutzing 1988, S. 229–277
- WALDNER, Gerhard Josef: Der Caecilianismus in Tirol, Die Geschichte einer engen Beziehung – Forschungsergebnisse aus einer neuen Dissertation, in: Singende Kirche, 49. Jg. (2002), S. 157–159
- DERS.: Cäcilianismus in Tirol, in: Kurt Drexel und Monika Fink (Hg.): Musikgeschichte Tirols, Bd. 2: Von der Frühen Neuzeit bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Schlern-Schriften 322), Innsbruck 2004, S. 339–373
- WALTER, Anton: Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der katholischen Liturgie, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 4. Jg. (1889), S. 30–38
- DERS.: Die Popularität der Kirchenmusik, in: Caecilien Kalender, 5. Jg. (1880), S. 1–7; 6. Jg. (1881), S. 1–20; 7. Jg. (1882), S. 1–21; 8. Jg. (1883), S. 27–43
- DERS.: Ein Spaziergang durch die liturgische Musikgeschichte der kathol. Kirche. Trost und Stärkung für alle Katholiken, die keine Cäcilianer sind, v. Dr. Karl Emil von Schafhäutl, k. b. Akademiker und Universitäts-Professor. Forts. u. Erw. s. Schrift „Der gegenwärtige Choral 1869“, München 1887, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 3. Jg. (1888), S. 67–95
- WANDRUSZKA, Adam: Wohin soll ich mich wenden ... Der „romantische Klassiker“ Franz Schubert und der Reformkatholizismus, De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Andrea Lindmayr, Laaber 1992, S. 421–430
- WEBER, Gottfried: Über das sogenannte Generalbassspielen bei der Aufführung vollstimmiger Musiken, insbesondere von Kirchenmusiken, und über würdigere

- Anwendung der Orgel, in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 13, Heft 51 (1831), S. 145–168
- DERS.: Über das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführungen von Kirchen-Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 15. Jg. (1813), Sp. 105–112
- DERS.: Über das Wesen des Kirchenstyls, in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 3 (1825), S. 173–204
- DERS.: Über die alten Kirchen-Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts und ihre Wiedereinführung beim katholischen Gottesdienst, in: *Caecilien Kalender*, 7. Jg. (1882), S. 38–46
- WEINMANN, Karl: *Geschichte der Kirchenmusik*, Kempten – München 1906
- WEIB, Johann: Jahres-Bericht des Diöcesan-Cäcilien-Vereines Seckau pro 1886, erstattet vom Diöcesan-Präses Dr. Joh. Weiß, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, 22. Jg. (1887), S. 106–109; 23. Jg. (1888), S. 4–5, 13–14
- WEIBENBÄCK, Andreas: Johann Georg Albrechtsberger als Kirchenkomponist, in: *Studien zur Musikwissenschaft XIV*, Wien 1927, S. 143–159
- DERS.: *Sacra Musica. Lexikon der katholischen Kirchenmusik*, Klosterneuburg bei Wien 1937
- DERS.: *Thematisches Verzeichnis der Kirchenkompositionen von Johann Georg Albrechtsberger*, Klosterneuburg 1914
- WEITZEL, Wilhelm: *Führer durch die katholische Kirchenmusik der Gegenwart (Hirt und Herde. Beiträge zu zeitgemäßer Seelsorge, hrsg. vom Erzbischöflichen Missionsinstitut zu Freiburg i. Br., 10. Heft)*, Freiburg im Breisgau 1922
- WESSELY, Othmar (Hg.): *Bruckner Symposion. Bericht. Anton Bruckner und die Kirchenmusik, im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1985*. 19.–22. September 1985, Linz 1988
- DERS.: *Das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Jahrbuch der Stadt Linz herausgegeben von der Stadt Linz)*, Linz 1953, S. 283–442
- DERS.: *Lebensbilder aus Oberösterreich: Johannes Evangelist Habert*, in: *Heimatland. Wort und Bild aus Oberösterreich*, Oktober 1956, S. 78–79
- WILKE, Friedrich (Vorwort von Gottfried Weber): *Orgel-Mixturen*, in: *Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, Bd. 8 (1828), S. 157–170
- DERS.: *Das Registriren der Organisten*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 18. Jg. (1816), S. 801–828
- DERS.: *Warum findet man so viele schlechte Orgeln, und wie möchte diesem Uebel abzuhelfen seyn?*, in: *Allgemeine musikalische Zeitung*, 23. Jg. (1821), Sp. 625–630, 641–646
- WIORA, Walter (Hg.): *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik. Aufsätze und Diskussionen (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.*

Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung Arbeitskreis Musikwissenschaft 14), Regensburg 1969

WITT, Franz X., Die Harmonik der alten Meister, in: *Musica Sacra*, 7. Jg. (1874), S. 27–59

DERS.: Aus Österreich, in: *Musica Sacra*, 17. Jg. (1884), S. 88–89

DERS.: Ein Chorregent, wie er nicht sein soll, in: *Musica Sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik*, 7. Jg. (1874), S. 20–21

DERS.: Ein neuer Beleg über die Wiener Kirchenmusik-Zustände, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, 19. Jg. (1884), S. 37–39

DERS.: Ein Schreiben aus Linz a. d. Donau, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, 22. Jg. (1887), S. 73–75

DERS.: Ein Wort zur Vertheidigung des Vereinskataloges, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, 23. Jg. (1888), S. 82–86

DERS.: Liszt's „Missa choralis“, in: *Musica Sacra*, 5. Jg. (1872), S. 20–22

DERS.: Ueber den Palestrina-Styl, in: *Musica Sacra*, 7. Jg. (1874), S. 49–53

DERS.: Umschau, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, 2. Jg. (1867), S. 30.

DERS.: Unglaublich, aber wahr, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, 24. Jg. (1889), S. 38–40

DERS.: Was haben die modernen Kirchencomponisten zu meiden?, in: *Musica Sacra*, 7. Jg. (1874), S. 75–79

DERS.: Zustände in Altbayern, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik*, 20. Jg. (1885), S. 80–86

DERS.: Das kgl. bayerische Cultus-Ministerium die bayerische Abgeordneten-Kammer und der Cäcilien-Verein. Eine Streitschrift und zugleich ein Handbuch für Musikleien bei Beurtheilung katholischer Kirchenmusik, Regensburg 1886

DERS.: Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern (Oberbayern, Niederbayern und Oberpfalz). Allen Geistlichen, Chorregenten und Freunden der Musik zur Erwägung vorgelegt von Franz Witt, Regensburg 1865

www.ceremoniaire.net (abgerufen am 1. Februar 2009).

X., Über die Kirchenmusik in Wien, in: *Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung – Neue Folge*, 15. Jg. (1880), Sp. 808–810

ZIFFER, Agnes: Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik., Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter „Kleinmeister“ im Umkreis von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sowie Studien zur Quellensicherung ihrer Werke (Publikation des Instituts für österreichische Musikdokumentation, hrsg. von Günter Brosche, 10), Tutzing 1984

Zur Auswahl geeigneter Kirchenmusikalien, in: *Musica Sacra*, 22. Jg. (1. N. F.)
(1889), S. 162–165

Zur Musikbeilage in No. 1–2, in: *Zeitschrift für katholische Kirchenmusik*, 7. Jg.
(1878), S. 13–14

5.3 Personenregister

- Aiblinger, Johann Caspar 114, 118, 137ff., 289ff., 556
Aichinger, Gregor 137
Albrechtsberger, Johann Georg 6, 91, 218, 220, 409ff., 472
Allegri, Gregorio 57, 114, 493
Ambros, August Wilhelm 124
Amon, Blasius 233
An der Lan-Hochbrunn, Hartmann von 502ff.
Anerio, Felice 137
Antony, Joseph 104
Arnfelser, Franz 249, 259
Assmayer, Ignaz 137, 406f.
Astorga, Emanuele d' 139
Augusz, Anton 486
Bach, Carl Philipp Emanuel 545ff., 603
Bach, Johann Sebastian 18, 69, 86, 99, 119, 137, 361, 438, 441, 568, 575, 596, 602f., 606
Banchieri, Adriano 6, 518
Battlogg, Franz Joseph 199
Baudouin (Madame) 186
Bauer, Alois 249, 316f., 349ff., 374f.
Bauer, Josef 248
Bauer, Michael 249
Baur, Sebastian 251
Becher, Josef 248
Beethoven, Ludwig van 60, 93, 137, 141, 157, 241ff., 248, 257, 376
Benedikt XIII. 24
Benedikt XIV. 24, 26, 28, 32, 121f.
Benevoli, Orazio 57
Benz, J. B. 137
Berchtold, Peter 115
Berger, Victorin 620
Bernabei 81, 244
Bernrieder, Georg 248
Bibl, Rudolf 247, 257, 370f., 453f., 542f., 593ff.
Bieger, Franz 248
Birkle, Suitbert 458
Birkler, Georg Wilhelm 137
Blasel, Heinrich 248, 512f.
Böckeler, Heinrich 12f., 18, 137, 593
Böhm, Josef 136ff., 189, 207ff., 219f., 314, 447, 526f.
Böhm, Josef (Stiftsorganist Heiligenkreuz) 249
Böhm, Julius 137, 139, 312ff.
Boos, Josef 254f.
Brahms, Johannes 541f.
Braun 137
Brixl, Franz Xaver 137
Brosig, Moritz 92, 109, 137, 139, 242ff., 257, 259
Bruckner, Anton 187, 232, 238, 247
Brunner, Eduard 145, 201, 247, 250, 256, 258, 286f., 311f., 371f., 464, 610
Bühler, Franz 124f., 155, 248
Burney, Charles 51, 56, 74
Byrd, William 57
Caldara, Antonio 57, 81, 139, 233
Casciolini, Claudio 137
Cherubini, Luigi 60, 137, 241
Clari, Giovanni Carlo 139
Colonna, Giovanni Paolo 57
Croce, Giovanni da 137, 244
Denifle, Heinrich 144
Deschermeier, Josef 247, 259, 621f.
Diabelli, Anton 124, 187, 241, 247, 257, 516, 557
Diebold, Johannes 137, 274
Dietrich, J. H. 247, 257
Dietz, Max 137
Drechsler, Joseph 8, 137, 547, 592
Dreyer, Johann Melchior 280, 349ff., 391, 529f.
Drobisch, Karl Ludwig 115, 124, 137, 210, 242f., 300
Duk (Duck), August 254, 362f., 368, 525, 590f., 606

Durante, Francesco 139
 Dürer, Albrecht 83
 Dvořák, Antonín 406, 552, 611f.
 Eberle, Karl 310f., 509
 Eberlin, Johann Ernst 139
 Ebner, Ludwig 248, 251
 Eder, Leopold 186f.
 Elsner, Joseph 242
 Emmerich, Robert 124
 Engl, Bernhardin 247, 250
 Est, L. B. 125, 195, 249, 280, 463,
 582f., 642
 Ett, Caspar 104, 108, 113ff., 119, 137,
 139, 244, 247, 300, 450, 455, 533
 Eybler, Joseph 93, 137, 186, 241f.
 Faist, Anton 146, 246, 253ff, 406
 Farbmann, Johann 175
 Fasch, Karl Friedrich 75
 Filke, Max 244, 246, 252, 256, 258,
 260
 Finster, Vinzenz 144
 Förster, Joseph 137, 369f., 626ff.
 Fraidl, Franz 143f.
 Franz II./I. 176
 Friedländer (Frau) 188
 Fröhlich, Franz Joseph 17, 74, 76f.,
 79, 151, 444, 446, 454, 469
 Fuchs, Viktor 144
 Füger, Heinrich 83
 Führer, Robert 137, 187, 210, 243,
 246, 257f., 267, 273f., 280f., 373,
 383, 549ff.
 Fux, Johann Joseph 57, 83, 91, 114,
 139, 233, 409
 Gabler, Josef 87f., 99f., 218f., 262,
 336f., 446, 527
 Gabrieli, Giovanni 137
 Gallus, Jakobus 233
 Gänsbacher, Johann Baptist 93, 137,
 241
 Geppert, Liberatus 246, 257f.
 Glöggel, Franz Xaver 22, 164f., 191
 Goller, Vinzenz 231ff., 246, 249ff.,
 314, 349ff., 360, 379ff., 394ff., 406,
 459ff., 470, 510f., 515
 Grätz, Joseph 118
 Graun, Carl Heinrich 137
 Gregor d. Große 102
 Greith, Carl 115, 138f., 210, 243f.,
 300ff., 454f., 617
 Grell, Eduard 20
 Griesbacher, Peter 226, 231, 244ff.,
 250ff., 255ff., 258, 492f., 502f.,
 506f., 551ff.
 Gritz, Karl 145
 Groiss, Joseph 285f., 404f.
 Gruber, Josef 244, 246, 249ff., 284f.,
 359f., 406, 448, 467f., 473, 482ff.,
 600
 Guéranger, Prosper-Louis-Pascal
 Guéranger 106
 Gumprecht, Otto 10
 Gurtner, Josef 168, 245
 Guthmann, Friedrich 50, 192f., 589f.
 Güttler, Josef 246, 250ff.
 Gyrowetz, Jírovec 187
 Haas, Josef 254f.
 Haberl, Franz Xaver 43, 105, 109,
 125, 133, 138, 146, 466
 Habert, Johannes Ev. 72f., 109,
 126ff., 137, 146, 190, 210, 217,
 243f., 248, 254, 268, 270, 330f.,
 387, 422, 430ff., 526, 539, 564ff.,
 595f., 599, 612f., 621, 624
 Hahn, Bernhard 187, 241ff.
 Haimásy, Johann E. 145
 Haller, Michael 138, 146, 244ff.,
 250ff., 262, 305ff., 425ff., 471, 512
 Hammer, Karl 255
 Händel, Georg Friedrich 57, 69, 472,
 568
 Handt 138
 Hanisch, Joseph 138
 Hartmann, von der Lan-Hochbrun
 251
 Hasler, Johann Leo 138, 248
 Häuser, Johann Ernst 148
 Haydn, Joseph 60, 93, 96f., 116,
 137f., 140f., 154, 157, 185, 187,
 241, 243, 246, 256, 258, 260, 376
 Haydn, Michael 60, 118, 126, 140,
 241, 251ff., 348ff., 448ff., 455, 468f.,
 529ff.
 Heinroth, Johann August G. 562ff.
 Herbeck, Johann von 333, 407
 Herder, Gottfried 68

Hesse, Adolph Friedrich 606
 Hieber, Ulrich 117
 Hlawacek, Josef 377
 Hofbauer, Clemens Maria 65
 Hofer (Familie) 464
 Hofer, Norbert 256
 Hoffmann, E. T. A. 68, 75
 Hohnerlein, Max 248
 Höllwarth, Johann 246, 252f.
 Horák, Wenzel Emanuel 127, 137,
 187, 210, 243, 246, 256, 260
 Hruška, František 263, 389ff.
 Huber, Clemens 310
 Huber, Heinrich 246, 252, 257ff.
 Huber, Heinrich 326f.
 Hug, Emil 248
 Hummel, Johann Nepomuk 116, 137,
 241ff.
 Hupfauf, Johannes *Siehe* Peregrinus,
 Johannes
 Hüttenbrenner 241
 Innocenz X. 24
 Jepkens, Albert Michael 138
 Jomelli, Niccolò 57
 Joos, Oswald 247, 250, 259
 Joseph II. 22, 52, 57, 62, 84, 98, 156,
 166, 175, 191, 444, 561
 Kagerer, Christoph Lorenz 248
 Kaim, Adolf 179, 247
 Kain 138
 Kainradl, Josef 554
 Kalliwoda, Johann Wenzel 137, 243
 Kammer, Karl 254
 Karl der Große 86
 Karlon, Alois 142ff.
 Katschthaler, Johannes B. 223
 Keller, Max 354ff.
 Kempfer, Karl 210, 242, 246, 253,
 256, 258, 260
 Kerll, Johann Kaspar 112, 139
 Kircher, Johann 247, 250
 Kirms, Karl Ferdinand 246, 257, 259
 Klein, Bernhard 138
 Klier, Hans 254f.
 Kloß, Joseph Ferdinand 96
 Knecht, Justin Heinrich 443f., 579,
 582, 607, 631
 Kober, Ignaz 561
 Koch, Karl 247, 250
 Koch, Markus 247, 259, 325ff., 617f.
 Kocher, Conrad 149
 Könen, Friedrich 138
 König 244
 Kosi, Anton 254f.
 Kothe, Bernhard 138, 152
 Kraft, Karl 627
 Krarauschke 138
 Krawutschke, Robert 243f.
 Krenn, Franz 137, 139, 210, 247,
 257, 367, 473, 477, 478ff., 563ff.,
 591f., 605ff.
 Krenn, Franz (Kapl.) 255
 Kreutzer, Konradin 137, 248, 257
 Kristinus, Karl Raimund 247, 257,
 259
 Křížkovskýs, Pavel 262f.
 Križman, Franz Xaver 561
 Krommer, Anton 137
 Kromolicki, Josef 248
 Krutschek, Paul 63, 134, 160
 Kubiček, Johann 364, 526, 571, 575,
 608
 Lach, Robert 234
 Lachner, Franz 115, 119, 137, 436
 Langer, Edmund 20f., 126, 150f.,
 154, 156, 160f., 163
 Lasso, Orlando di 92, 112f., 115, 138,
 244
 Lechthaler, Josef 232ff., 248, 254f.,
 257
 Leitner, Karl August 247, 259
 Leo XIII. 28, 42, 106
 Leo, Leonardo 81
 Lindpaintner, Peter von 137, 242f.
 Linner, Josef 251
 Lipp, Alban 246, 258, 385f.
 Liszt, Franz 232, 249, 251, 333ff.,
 407, 472ff., 484ff., 508, 624
 Löhle, August 248, 308
 Löbmann 138
 Lotti, Antonio 57, 81, 112
 Ludwig I. (Bayern) 86, 118
 Ludwig II. 119
 Mandl, Johann 254f.
 Marcello, Alessandro 57, 81
 Maria Cäcilia (Schwester) 254ff.

- Marini, Biagio 138
 Marpur, Friedrich Wilhelm 195
 Marxer, Paul Theodor 248
 Maschek, Vinzenz 137
 Maslon, Wenzeslaus 104
 Maximilian II. (Bayern) 118
 Mayrhofer, Isidor 109
 Méhul, Étienne Nicolas 241
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 124,
 137, 186, 568
 Mercadante, Saverio 186f.
 Messerschmid, Felix 228
 Mettenleiter, Bernhard 138, 204
 Mettenleiter, Dominicus 15
 Mettenleiter, Johann Georg 104, 121
 Meurer, Johann Georg 248, 259,
 613f., 625
 Minichthaler (Pfarrer) 137
 Mitterer, Ignaz 138, 146, 244, 246,
 250ff., 554ff., 608f., 622
 Mittmann, Paul 247, 257
 Möhl (Kabinettszahlmeister) 116
 Molière, Bernhard 137
 Molitor, Johann Baptist 138, 247, 259
 Moll, Franz 248
 Moser, Georg 233
 Moser, Ulrich 131
 Mozart, Leopold 241
 Mozart, Wolfgang Amadeus 60, 93,
 96f., 116, 127, 137f., 141, 154, 157,
 185, 241, 243f., 246, 256, 258, 260,
 376, 485
 Mühlberger, Franz 98
 Müller 125
 Müller, Donat 356f.
 Müller, Ernst 129
 Müller, Franz Xaver 249
 Müller, Otto 137, 185, 249
 Naderer, Chrysologus 174
 Nagiller, Matthäus 204, 247
 Naumann, Johann Gottlieb 137
 Nešvera, Josef 257
 Neuhofer, Franz 248
 Neukomm, Sigismund Ritter von 137,
 140, 241, 243, 347, 628f.
 Neuner, Karl 118
 Noekes (= Nekes, Franz?) 138
 Nußbaumer, Karl 247, 250
 Oberhoffer, Heinrich 128, 138, 140
 Obersteiner, Johann 246, 254f., 258,
 271f.
 Obrecht, Jacob 114
 Ockeghem, Johannes 113f.
 Offenbach, Jacques 220
 Ohnewald 125
 Olivier, Friedrich von 84
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 39,
 57, 63, 66, 68f., 72f., 75, 78ff., 99ff.,
 103f., 113ff., 138, 141, 146, 157,
 183f., 207, 230, 232, 239, 244, 247,
 257, 398, 412, 425, 432, 471, 486,
 490
 Parsch, Pius 228, 231, 379
 Pause, Peter 524f.
 Peinl, Josef Vinzenz 246, 249, 250,
 258
 Pembaur, Josef 247
 Pembaur, Karl 246, 257, 259
 Pensch, Robert 256
 Peregrinus, Johannes 303f., 388,
 428f., 509f., 513
 Pergolesi, Giovanni Battista 57, 137,
 186
 Pernstein, Matthias 582
 Perti, Giacomo Antonio 57, 114
 Petri, Johann Samuel 605
 Pichler, Georg 247, 259
 Piel, Peter 345f.
 Piffl, Friedrich 236
 Pitoni, Giuseppe Ottavio 138
 Pitsch, Karl Franz 369
 Pius V. 24
 Pius IX. 106
 Pius X. 34, 42f., 106, 234, 236
 Pius XI. 43, 240
 Poißl, Johann Nepomuk Freiherr von
 118
 Polzer, Julius 249
 Pordesch, Gustav 115
 Porpora, Nicola Antonio 81
 Preindl, Joseph 93, 137, 187, 241
 Preyer, Gottfried 137, 142, 244, 248,
 251, 257, 372f., 558
 Proske, Carl 14, 86, 108, 118, 120f.
 Pustet, Carl 131
 Pustet, Friedrich 105

Quantz, Johann Joachim 361, 604
 Raffaello Santi da Urbino 83
 Rampis, Pankratius 251
 Rathgeber, Valentin 266
 Rehatschek, Anton 248
 Reichardt, Johann Friedrich 75
 Reichsthaler, Josef 145
 Reimann, Franz 246, 250, 259
 Reimann, Ignaz 246, 253, 257ff.
 Reisinger, Franz 246, 258
 Reissiger, Carl Gottlieb 137, 241, 243
 Renner, Josef jun. 248, 294ff., 600
 Rheinberger, Gabriel Josef 117, 119,
 246, 249ff., 257, 259, 283f., 314,
 318ff., 331f., 436ff., 508f., 513f.,
 618, 623
 Richter, Joseph 57
 Riedel, Valentin 121, 446
 Řihovský, Adalbert 247, 554
 Rinck, Christian Heinrich 347, 598ff.,
 614f.
 Roeder, Bernardin 248, 251
 Rosegger, Rupert 144
 Rossini, Gioacchino Antonio 500
 Rotter, Ludwig 137, 187
 Rubens, A. 377
 Rudigier, Franz Joseph 86
 Sailer, Johann Michael 65, 108, 118,
 120f.
 Santner, Karl 247
 Sarto, Giuseppe 42
 Scarlatti, Alesandro 57, 81, 114
 Schafhäütl, Karl Emil von 92, 112,
 115, 526
 Schaller, Ferdinand 388f., 473, 480f.,
 504f.
 Schenk, Alois David 138
 Scherrer, Anton 11, 74f., 78, 92f.,
 164, 171ff., 192, 363, 606f.
 Schiedermayer, Johann Baptist 104,
 124f., 186, 204, 211, 247, 451f., 533
 Schildknecht, Joseph 465, 467
 Schinn, Georg 118
 Schlecht, Raymund 89, 99, 101
 Schlicht, Josef 198, 200f.
 Schlimbach, Georg Christian
 Friedrich 147
 Schmid, Anton 452f.
 Schmid, Franz Xaver 247, 259
 Schmid, Johann Baptist 113
 Schmid, Otto 254f.
 Schmidt, Friedrich 133, 146
 Schmutterer, Benantius 174
 Schnabel, Joseph Ignaz 241ff., 249,
 514, 533ff.
 Schneider, Friedrich 137
 Schnerich, Alfred 160
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 84
 Scholz, Karl 248, 255
 Schöpf, Franz 138, 210, 243, 246,
 252f., 257ff., 281f., 329f., 386
 Schopper, Heinrich 144
 Schottenhammel, Johann B. 248
 Schröfl, Anton 115, 117
 Schubart, Christian Friedrich D. 216
 Schubert, Ferdinand 241
 Schubert, Franz 60, 137, 187, 242,
 246, 253f., 256, 258, 260, 376
 Schubiger, Anselm 104
 Schulz, Willi 320
 Schumacher, Philipp 84
 Schumann, Robert 137
 Schütky (Herr) 183
 Schwammel, Josef M. 254f.
 Schwarz, Anton 625f.
 Schweitzer, Albert 596
 Schweitzer, Johannes 138, 243ff., 253,
 256, 259, 384f.
 Schwenke 243
 Sechter, Simon 6, 91, 119, 195, 220,
 249, 293f., 387, 421ff., 432, 516,
 523f., 539f., 585f.
 Seidel, Johann Julius 569f.
 Seiler, Joh. 138
 Seydler, Anton 140ff., 158, 166, 175f.,
 241
 Seydler, Ludwig Carl 140ff., 173,
 242f., 297ff., 330, 514ff., 541, 623
 Seyfried, Ignaz Ritter von 137, 241
 Seyler, Carl 137, 247, 275ff., 283
 Siebzehnriehl, Franz Xaver 601
 Sievers, G. L. P. 13f.
 Sindinger, Karl 248
 Singenberger, Johann Baptist 138,
 247, 259, 272, 273

- Škraup, Johann Nepomuk 137, 248, 315, 347, 376, 378f., 609f.
- Sohn, Ignaz 145
- Spohr, Louis 137
- Springer, Max 232, 234, 249, 251, 257
- Stadler, Maximilian 93, 241
- Stadlmayr, Johann 233
- Statz, Vinzenz 86
- Staudenmaier, Franz Anton 103
- Stehle, Johann Gustav Eduard 5, 66, 68, 138, 147, 169, 180f., 184, 205, 207f., 210, 243ff., 252, 257f., 387, 464f., 475ff., 626
- Stehlin, Sebastian 570f.
- Stiessel, W. J. 249f., 259
- Stocker, Stefan *Siehe* Est, L. B.
- Stradella, Alessandro 186
- Straube, Karl 603
- Strempl, Andreas 11, 83, 85f., 89, 93, 98, 142f., 146, 266, 367f., 422
- Stuntz, Joseph Hartmann 114, 118, 138
- Suppè, Franz von 186
- Tallis, Thomas 57
- Taubitz, Josef 249
- Thibaut, Anton Friedrich Justus 68, 78
- Tittel, Ernst 137, 233, 238, 409, 539, 586
- Traumhiller, Ignaz 128
- Türk, Daniel Gottlob 522f., 546f., 584f., 604f.
- Umlauf, Paul 137
- Unterwurzacher, Albert 248, 250
- Valotti, Francesco Antonio 81
- Veit, Wenzel Heinrich 137, 243
- Verhulst, Johannes J. H. 137
- Viadana, Lodovico Grossi da 6, 112, 138
- Victoria, Tomás Luis de 138
- Vilsecker, Franz J. 104
- Viotti, Giovanni Battista 137
- Vogler, Georg Joseph (Abbé) 17, 120, 137, 213, 241, 415ff., 522, 624, 628
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 76
- Wagner, Richard 9, 10, 220, 226, 232, 501f.
- Walcker, Eberhard Friedrich 576
- Wallach, Godefridus 174
- Wasser, Daniel 175f.
- Waßmer, Berthold 392f., 551
- Weber, Carl Maria von 60, 137, 241, 242
- Weber, Georg 111
- Weber, Gottfried 69f., 95, 214, 519, 522
- Weigl, Joseph 137
- Weigl, Nivard 254
- Weirich, August 139, 247, 257
- Weiß, Johann 145f., 158, 187
- Weitzel, Wilhelm 267
- Welcker, Max 248, 254ff., 358f., 466f., 510
- Wendl, Karl 314
- Wenusch, Josef Ritter v. 187
- Wilke, Friedrich 211ff.
- Wilt (Frau) 188
- Winter, Peter von 118
- Winterfeld, Carl von 68
- Witt, Franz Xaver 9, 67, 86, 104f., 108f., 111, 121ff., 128, 130, 132, 137f., 142, 146, 155, 161, 194, 210, 215, 223, 243f., 247, 250f., 259, 261f., 286, 398ff., 422, 433, 456, 463, 485, 491, 501, 543f., 552
- Wittasek, Johann August 137, 187
- Wöß, Josef Venantius von 232, 248, 251, 257
- Wüllner, Franz 119
- Zangl 243
- Zangl, August 138, 246, 250, 253, 258, 260
- Zangl, Josef Gregor 246, 251ff., 256ff., 260, 473, 481
- Zelinka, Johannes Ev. 315
- Ziegelmeier, M. 247, 249, 257, 259
- Ziehler, Carl Michael 186
- Zikl 137
- Zwerger, Johannes 144

5.4 Ortsregister

- Aachen 233
Admont 144
Altötting 354
Amerika 107, 272
Augsburg 359
Bamberg 108, 124
Bayern 52, 105, 118, 122, 124, 156,
200
Belgien 107
Berlin 18, 75, 221
Beuron 106, 227
Böhmen 107, 526, 571
Bozen 281
Breslau 569
Brixen 126
Bruck an der Mur 143, 144, 201, 286
Brünn 262
Burgenland 168, 245
Darmstadt 597
Deutschland 85, 104, 106, 108, 110ff.,
126, 128, 130, 137, 144, 159, 162f.,
206, 221, 227, 233
Eggersdorf 144
Eichstätt 485
Ennstal 142
Europa 51, 86
Feldkirch 168, 245
Fohnsdorf 203
Frankreich 85, 104, 106, 110, 484,
570
Fürstenfeld 144
Gaschurn 199
Gleisdorf 144, 202
Gmunden 130
Gran 277
Gratwein 144
Graz 140ff., 158, 166, 173ff., 241ff.,
299, 332
Gröbming 374
Gumpendorf 53
Gurk 168, 245
Heiligenkreuz 561
Holland 107
Innsbruck 168, 245
Italien 14, 51, 107, 118, 561, 622
Jerusalem 502
Klosterneuburg 227f., 231f., 236,
379f., 462, 470
Köln 86
Kufstein 582
Kumberg 144
Linz 86, 126ff., 164, 168, 217, 245
Magdeburg 491
Mainz 111
Mannheim 117f., 221
Mantua 42
Maria Einsiedeln 482
Maria Laach 227
Maria Moos im Pusterwald 203
Maria Taferl 218, 227
Mariazell 144, 203
Mautern 144, 203
Mecheln 130
Melk 218
München 104, 108, 112ff., 289, 294,
314, 318, 436, 455, 473, 502, 556
Münzgraben (Graz) 203
Murau 144, 201
Mureck 203
Mürzzuschlag 203
Neudau 203
Niederlande 238
Niederösterreich 23, 55, 162, 204
Oberösterreich 127, 129, 162, 286
Oberpfalz 155
Österreich 45, 56, 63, 86, 109, 124ff.,
134, 137, 139, 145, 154, 156, 159ff.,
168, 218, 227, 231ff., 236ff., 245,
256, 622
Österreichisch-ungarische Monarchie
144, 160f., 219
Passau 244
Perchtoldsdorf 205
Piber 200
Pöls bei Judenburg 203
Prag 221, 234, 273, 315, 369, 609

Preußen 206, 221
 Pürgg 142, 144
 Radkersburg 144
 Regensburg 42, 104ff., 108f., 112,
 114, 120ff., 140, 143, 145f., 157,
 159, 233, 272, 446
 Rein (Stift) 144
 Riegersburg 144, 146, 203
 Rom 13f., 83, 101, 196, 234, 486, 502
 Rorschach 181
 Rottenmann 203
 Russland 333
 Sachsen 206
 Salzburg 110, 126, 168, 245, 261, 502
 Schweiz 144, 473
 Seckau 126, 140, 143, 168, 174, 227,
 245, 258
 Solesmes 104, 106
 St. Florian 128, 561
 St. Gallen 67, 181, 300, 455
 St. Georgen ob Murau 144, 193
 St. Lambrecht 144
 St. Margarethen an der Raab 144
 St. Pölten 126, 168, 245
 St. Wolfgang bei Obdach 203
 Steiermark 139ff., 162, 200, 202, 422
 Straden 202
 Südtirol 163, 329
 Tirol 195f., 272
 Trient 91, 103, 126
 Trofaiach 203
 Tulln 204
 Ungarn 333, 484
 Vorau 144, 203
 Waizenkirchen 190
 Warschau 221
 Wartberg i. M. 144
 Weiz 144, 203
 Wien 6, 22, 83, 85f., 96f., 107, 118f.,
 125f., 129, 134ff., 154, 157, 162,
 164f., 168, 178, 185ff., 195, 218f.,
 221, 233, 235f., 241, 245, 256, 259,
 261, 312, 314, 380, 406, 409, 413,
 472f., 526, 527f., 558, 566f., 576f.,
 579, 586, 592
 Wolfsberg 144
 Wundschuh 144
 Württemberg 206

Zusammenfassung

In dieser Arbeit werden die nur von der Orgel begleiteten Messen, komponiert vom ausgehenden 18. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert, untersucht.

Die Ursachen für einen Verzicht auf Instrumente mit Ausnahme der Orgel in der Kirchenmusik sind vielfältig. Neben der traditionell hervorgehobenen Rolle der Orgel gegenüber anderen Instrumenten in der Kirche waren es u. a. die Reformen Josephs II. im Sinne der Aufklärung und die oft schwierige finanzielle Situation sowie das Fehlen entsprechender Musiker gerade in kleineren Gemeinden. Daneben waren es liturgische Vorschriften, die speziell in Advent- und Fastenzeit einen Verzicht auf das Orchester förderten sowie insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kirchenmusikalische Reformbestrebungen (Cäcilianismus), die zu einer teilweisen Ablehnung des Orchesters führten.

Der erste Teil der Arbeit ist eine Analyse all dieser Ursachen mit Schwerpunkt auf einer Auswertung der zahlreichen zeitgenössischen Quellen. Dem folgt eine Darstellung der Gestaltungsvielfalt anhand einzelner Kompositionen, damit soll einerseits die Entwicklung von der zuerst noch vorherrschenden Generalbasspraxis zu den auskomponierten „symphonischen“ Orgelstimmen aufgezeigt, andererseits die Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen den außermusikalischen Einflüssen und dem Erscheinungsbild der Orgelmessen dargestellt werden. Einige der in der Arbeit erwähnten Komponisten (etwa Franz Liszt) erfreuen sich auch heute noch großer Berühmtheit, andere sind eher als Theoretiker bekannt (Johann Georg Albrechtsberger, Simon Sechter). Die Mehrzahl ist jedoch in Vergessenheit geraten, manche hatten auch zur Entstehungszeit der Messen eher nur regionale Bedeutung.

The organ assumed a prominent place in the liturgy of the western church. This paper tries to expose the different forms and developments of Mass settings only accompanied by organ, composed between the late 18th century and the early 20th century.

The accompaniment by organ without other instruments at least in smaller churches was commonplace. The financial situation but also political ideas (reforms of Joseph II in the late 18th) as well as special reforms of church music (Cecilian movement in the second half of the 19th century) favoured the organ in comparison with other instruments. Liturgical orders lead to a renunciation of instruments in Lent and Advent.

A comparative analysis of selected Masses tries to demonstrate the development from figured bass to the separate „symphonic“ organ parts, but also the connection between the style of composition and the musical and non-musical influences on the appearance. Some of the mentioned composers are well known (for example Franz Liszt) or important theorists (Johann Georg Albrechtsberger, Simon Sechter), but most of them are nearly unknown today.

Maria R. Helfgott

geboren 1974 in Bruck/Mur.

Erster Musikunterricht mit 5 Jahren (Violine, später auch Klavier). Ab 1986 Klavierstudium (Imola Joo) und ab 1989 Orgel-Konzertfachstudium (Rudolf Scholz) an der Hochschule bzw. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Abschluss Mag. art., 2000).

Nach der Matura mit Auszeichnung auch Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Universität Wien. Diplomarbeit: „Das Orgelwerk von Augustinus Franz Kropfreiter“ (Abschluss Mag. phil., 2000).

Seit 2001 wissenschaftliche und pädagogische Tätigkeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, derzeit als Universitäts-Assistentin am Institut für Musikalische Stilforschung.

Vielseitige künstlerische Aktivität (Orgel, Cembalo, Klavier) als Solistin und in kammermusikalischen Formationen bei zahlreichen nationalen und internationalen Festivals, Rundfunk- und Fernsehaufnahmen, Preisträgerin mehrerer Wettbewerbe. Regelmäßige kirchenmusikalische Tätigkeit als Organistin seit 1986.