

**Hochschule für Musik und Tanz Köln -  
Hochschulbibliothek**

**Kyriale sive cantus Gregorianus ad ordinarium missae in  
usum archidioecesis Coloniensis**

**Koenen, Friedrich**

**Coloniae, 1866**

Vorrede.

---

[urn:nbn:de:hbz:kn38-7022](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:kn38-7022)

## Vorrede.

Indem ich diese von mir in Gemeinschaft mit meinem verstorbenen Bruder bearbeitete Orgelbegleitung zu dem für unsere Erzdiöcese jüngst erschienenen *Kyriale* der Oeffentlichkeit übergebe, glaube ich, Einiges zur näheren Verständigung voraufschicken zu müssen.

Der oberste Grundsatz, der für uns in der Harmonisirung vorliegender Choralgesänge maassgebend gewesen, ist der: dass, wenn die Choralgesänge mit einer harmonischen Begleitung unterstützt werden sollen, diese sich dem Charakter solcher Gesänge durchaus anschliessen und zu dem Zwecke mit ihnen dasselbe diatonische Klanggeschlecht zur Grundlage haben müsse; denn die Anwendung der Chromatik in der Harmonisirung des Chorals muss als ein Widerspruch mit dem Wesen dieser Gesangesart angesehen werden. Nach dieser Auffassung soll die Begleitung der Choralgesänge sich bewegen innerhalb der Gränzen, welche von dem diatonischen Klanggeschlechte vorgezeichnet werden, und zwar, wie es die ganze Einrichtung des liturgischen Gesanges erfordert, mit Aufrechthaltung des Unterschiedes der kirchlichen Tonarten. Diese Anschauung ist für uns in der Bearbeitung vorliegender Orgelbegleitung leitend gewesen, und wir haben dabei jene Grundsätze zur Anwendung gebracht, unter denen die Kirchen-Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts die kirchlichen Tonarten harmonisch behandelt haben. Es ist hier nicht der Ort, eine vollständige Entwicklung dieses Systemes darzulegen; ich will darüber nur einige Andeutungen geben, die dazu dienen sollen, die Weise der Begleitung in vorliegender Arbeit zu rechtfertigen.

Zur Harmonisirung der kirchlichen Tonarten werden ausser den Accorden, die sich aus den der Tonleiter eigenen Tönen bilden lassen, Dreiklänge nöthig, welche Halbtöne mit zu Hülfe nehmen, die der betreffenden Tonleiter fremd sind. Diese Nothwendigkeit ergibt sich durch die Herstellung von vollkommenen Schlüssen, jedoch nur in so weit, als es die Eigenthümlichkeit einer kirchlichen Tonart für Haupt- und Nebenschlüsse fordert. So muss die 1. und 2. Tonart zur Bildung eines vollkommenen Schlusses von

Bücherei  
der  
staatl. Hochschule für Musik  
Köln

~~\_\_\_\_\_~~  
M 6286

#### IV

oben herunter durch *e* nach dem Grundtone *d* die Diësis *cis* zur Anwendung bringen. In der Harmonisirung der 3. und 4. Tonart wird für die Darstellung des phrygischen Schlusses durch *f* nach *e* die Diësis *gis* nöthig. Die Anwendung von *fis* und *dis* in dem Schlusse dieser Tonart würde den Charakter derselben durchaus alteriren. Die 5. und 6. Tonart erheischt zur Bildung eines vollständigen Schlusses auf dem Grundtone keine Diësis, weil in denselben unmittelbar unter dem Grundton *f* der Halbton gelegen ist. Die 7. und 8. Tonart erfordern wiederum zur Bildung des Schlusses in *g*, falls die Melodie sich von oben herunter durch *a* nach *g* bewegt, die Diësis *fis*, und die äolische Tonart, die *a* zum Grundtone hat, macht die Anwendung der Diësis *gis* nothwendig. Die jonische Tonart endlich, die *e* zum Grundtone hat, bedarf aus demselben Grunde wie die 5. und 6. Tonart keiner weiteren Diësis zur Bildung ihres vollkommenen Schlusses in *c*. Man sieht, wie durch das Wesen des diatonischen Klanggeschlechtes mit dem System der kirchlichen Tonarten für die Harmonisirung die Aufnahme der Diësen *cis*, *fis* und *gis* gefordert, aber auch die Anwendung der Halbtöne nur auf diese drei beschränkt wird. Dabei können in der Harmonisirung einer und derselben Tonart von diesen drei Halbtönen mehrere zur Anwendung kommen, je nachdem die Bildung von den jeder Tonart eigenen Nebenschlüssen, oder die Ausweichung in andere ihnen zunächst verwandte kirchliche Tonarten es erfordert. Dieses sind die Grundsätze, wie sie sich aus den polyphonen Compositionen des 15. und 16. Jahrhunderts ergeben, und wie sie in vorliegender Orgelbegleitung für uns leitend gewesen.

Für die melodische Fassung der Gesänge war selbstredend das *Graduale* maassgebend. Was aber in dieser Beziehung die Anwendung der Diësis in der Melodie angeht, so scheinen die Herausgeber des *Graduale* diese Frage mit Recht als eine noch offene in so fern berücksichtigt zu haben, als sie durch die Hinzufügung des  $\sharp$  oberhalb der betreffenden Noten die Stellen haben andeuten wollen, wo die Diësis gesungen werden könne, falls Jemand ihre Anwendung in den Hauptschlüssen der Melodie für nothwendig oder doch für besser halte. Dieser Umstand bot für die Orgelbegleitung eine nicht geringe Schwierigkeit; es hat uns aber am besten geschienen, die Begleitung der betreffenden Stellen herzustellen ohne Rücksicht auf die Diësis in der Melodie, und zwar aus folgenden Gründen:

1. Für die meisten Organisten, welche diese Bearbeitung gebrauchen werden, wird es das Schwierigere sein, die Begleitung jener Stellen ohne Anwendung der Diësis in der Melodie richtig herzustellen, wogegen die Begleitung eines Schlusses, der durch den Halbton sich zum Grundtone wendet, als unserer neueren Harmonie entsprechend sich von selbst ergibt.

2. Wir haben es ferner dem Wesen der Choralgesänge weit mehr entsprechend und mithin für richtiger gehalten, die Choralgesänge auch selbst in den Schlüssen ohne jede Diësis vorzutragen. Die Hauptgründe für diese Ansicht haben wir darin zu finden geglaubt, dass durch die gänzliche Vermeidung der Diësis in der Melodie der Unterschied der kirchlichen Tonarten von den beiden Tonarten der Chromatik, die nur eine *Dur*- und *Moll*-Tonart kennt, wie auch der Unterschied der kirchlichen Tonarten unter einander viel entschiedener aufrecht gehalten wird. Denn durch die zu häufige Anwendung des *cis* in der ersten Tonart und des *gis* in der äolischen Tonart werden diese Tonarten ähnlich dem *d-moll*

und *a-moll* der Chromatik; eben so erhalten die 7. und 8. Tonart durch die Anwendung des *fis* in den Schlüssen eine grosse Aehnlichkeit mit *g-dur* oder der jonischen Tonart. Dazu kommt ferner, dass die Choralgesänge ohne jede Diësis in der Melodie einen viel grösseren Ernst und mehr Würde zum Ausdruck bringen, und dass sich eine Harmonisirung jener Schlüsse mit dem Ganztone herstellen lässt, die an Schönheit den harmonischen Schlüssen mit dem Halbton in der Melodie nicht im geringsten nachsteht, an Erhabenheit sie aber bei Weitem übertrifft. In dieser Ansicht über die Vermeidung jeder Diësis in der Melodie wird man bestärkt durch die Thatsache, dass man im 15. und 16. Jahrhundert trotz des für die Reinerhaltung des diatonischen Klanggeschlechtes nicht gerade günstigen Einflusses der Harmonie, im *Cantus firmus* die 7. und 8. Tonart mit *g f g* und nicht mit *g fis g* schloss. Einen Beweis dafür finde ich in den Gradualien, die gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts gedruckt sind, und zwar in dem Schlusse der ersten Strophe der Sequenz *Lauda Sion*, der dort also lautet: *in hymnis et canticis*. Ich will gar nicht behaupten, dass diese Leseart vor anderen den Vorzug verdiene, aber sie beweist durch das über der ersten Sylbe von *hymnis* dem *h* vorgedruckte *b*, dass man damals der Ansicht war, die 7. und 8. Tonart werde mit *g f g* geschlossen. Denn wenn man *g fis g* zu singen gewohnt war, dann hatte man gar keinen Grund zu dem dem Schlusse voraufgehenden *b*, um den Tritonus zu heben; wogegen man, da man *f* im Schlusse des 8. Tones festhielt, zur Hebung des Tritonus durch *b* gezwungen war, vorausgesetzt, dass man obige Fassung der Melodie beibehielt. \*)

Aus diesen Gründen nun haben wir es vorgezogen und auch für praktisch gehalten, die vorliegenden Choral-Melodien zu begleiten ohne die Anwendung der Diësis in der Melodie; es werden mithin die Organisten, welche diese Orgelbegleitung zur Unterstützung eines Chores gebrauchen wollen, der die Diësis zu singen vorzieht, sich die betreffenden Stellen bezeichnen und leicht durch Aenderung einiger Accorde die Begleitung demgemäss anpassen können. Da wir uns nach Kräften bemüht haben, den Unterschied der Tonarten unter sich auch in der Begleitung aufrecht zu erhalten, so hat es uns gut geschienen, die Tonart eines jeden Gesanges zu bezeichnen. Dabei haben wir für die acht ersten Tonarten, denen im Choral ein besonderer Psalmen-Modus entspricht, die Bezeichnung mit der entsprechenden Ziffer, für die Tonarten aber, die *a* und *c* zum Grundtone haben, die dafür ziemlich allgemein gewordenen griechischen Namen: *tonus aeolicus* und *tonus jonicus* gewählt. Hinsichtlich der Transpositionen in die dem Chore bequeme Tonhöhe muss für die 5. und 6. Tonart bemerkt werden, dass die Transposition so vorgenommen worden ist, als wären diese Tonarten, wie es uns als das Richtigere erschien, ohne das Vorzeichen von *b* geschrieben. Wenn also die 5. Tonart um einen ganzen Ton tiefer transponirt werden musste, so haben wir die betreffenden Gesangstücke aus *b-dur* geschrieben und nicht aus *es-dur*. In der Begleitung der acht Töne für die Doxologie des Introitus ist bei dem 5. Tone auch Rücksicht genommen

\*) *Anm.* Denselben Beweis, dass man ursprünglich im Choralgesange gar keine Diësis gekannt hat, hat unlängst Fr. Witt aus Regensburg auf eine schlagende Weise geführt in einem Artikel des Organes für katholische Kirchenmusik, „Caecilia“, der überschrieben ist: Die Proske'sche Bibliothek.

## VI

worden auf die melodische Fassung desselben ohne *b* in der Schlussmodulation, um die Weise der Begleitung jenen an die Hand zu geben, welche den 5. Psalmenton ohne *b* zu singen für richtiger halten.

Wenngleich in dem *Graduale* die einzelnen Sätze der Gesänge mit I und II bezeichnet sind, um damit den Wechsel zwischen zwei Chören anzudeuten, so ist doch diese Bezeichnung in der Orgelbegleitung fortgelassen, da zuweilen der Wechsel je nach der Beschaffenheit des ausführenden Chores sich ändern muss, und nicht selten der Chorregent einen Wechsel zwischen Solo, Chor und Halbchor, oder, wenn der Chor ein gemischter ist, einen Wechsel zwischen Ober- und Unter-Chor mit zwischengefügten Solosätzen für Sopran, Alt, Tenor oder Bass, je nach der melodischen Fassung eines Gesangssatzes, mit grosser Wirkung wird anordnen können.

Ueber die Begleitung der Responsorien für die h. Messe muss ich mir die Bemerkung erlauben, dass es der Einrichtung des liturgischen Gesanges und der Stellung der Orgel zur selben, als zum Chore gehörig, mehr zu entsprechen scheint, wenn die Priestergesänge ohne Begleitung der Orgel könnten ausgeführt werden. Dessenungeachtet schien es passend, für die der Präfation voraufgehenden Responsorien die Begleitung beizufügen, damit, wenn der Celebrant nicht die Fähigkeit besitze, ohne Stütze der Orgel zur Erbauung der Gemeinde zu singen, ihm diese Stütze gewährt werden könne. In diesen begleiteten Responsorien liegt denn auch, wenn einmal die Präfation begleitet werden soll, die Andeutung, wie dieselbe als der 2. Tonart angehörig, zu harmonisiren sei.

Schliesslich erlaube ich mir denn, diese unsere Arbeit allen Gönnern und Freunden des echten Kirchengesanges zur gütigen Aufnahme anzuempfehlen, indem es mein einziger Wunsch ist, dadurch die gute und auferbauliche Ausführung des liturgischen Gesanges zu fördern.

**Köln**, am Tage der h. Cäcilia, im November 1865.

**Der Herausgeber.**



Bücherei  
der  
staatl. Hochschule für Musik  
Köln

1 0000  
[REDACTED]