

ganz in die Gegenwart engagiert, nicht aber in dem Sinn, daß man die Vergangenheit aus dem Blick verliert.

¹ William F. Lynch, *Christ and Apollo* (New York 1960).

² Vgl. W. F. Lynch, *The Image Industries* (London 1960).

³ E. C. Hoskyns, *Cambridge Sermons* (London 1938).

⁴ Richard Hoggart, *Speaking to each other II* (London 1970).

⁵ T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent: The Sacred Wort* (London 1960) 49.

Übersetzt von Dr. August Berz

Helmut Hucke

Zu einer neuen Kirchenmusik

Es gibt heute Stimmen, die von einer tödlichen Bedrohung der Kirchenmusik reden. Bestimmte kirchenmusikalische Organisationen sind zur Plattform und zum Sprachrohr der Kritik an der liturgischen Erneuerung geworden. Die Liturgiereform, so heißt es, habe einen beispiellosen Kulturausverkauf ins Werk gesetzt. Erbe und Tradition der Kirchenmusik seien durch ein oberflächliches Verständnis der «*actuosa participatio*» an der Liturgie und durch den Gebrauch der Muttersprache gefährdet. Bloßer Dilettantismus trete an die Stelle der kirchenmusikalischen Kunst, ja der Verlust des Sakralen überhaupt, wie das Vordringen des «Jazz» in der Kirche zeige. Von einer «theologisch-musikalischen Abwertung . . . der bisherigen künstlerischen Musikstruktur der *Missa Romana*» ist die Rede, die «ihre Wurzeln auch im Anthropozentrismus unserer heutigen Liturgie» habe.¹ «Die kirchenmusikalische Persönlichkeit, der Dom- und Kirchenchor, sind die noch verbliebenen letzten Bastionen, wenn sie nicht inzwischen einem unerleuchteten liturgischen Neuerertum zum Opfer gefallen sind.»²

Kirchenmusik als Tradition

Die Auffassung, daß die Kirchenmusik ein traditionelles Repertoire zu bewahren habe, daß es überhaupt bei der Kirchenmusik zunächst einmal um ein traditionelles Repertoire und dessen Pflege gehe, ist noch sehr jung. Sie geht auf die Wiederentdeckung der «Kirchenmusik der alten Italiener», wie sie vor allem durch das Werk Palestrinas, des

geboren am 22. März 1919 in Maghull (England), 1942 in der Anglikanischen Kirche ordiniert. Er studierte an der Universität Durham und am Westcott House in Cambridge, ist Master of Arts und Bachelor der Theologie, Professor für Theologie an der Universität Leeds. Er veröffentlichte u. a.: *The Gospel according to Luke* (Cambridge 1965).

«Raphael der Musik», repräsentiert wird, als des Ideals wahrer, echter, reiner Kirchenmusik zurück. Diese Entdeckung geschah durch Literaten und musikalische Dilettanten der Frühromantik, von den Musikern wurde sie nur allmählich aufgegriffen und in der Kirchenmusik erst fast ein Jahrhundert später verbreitet.

Dabei fühlte man sich allerdings zunächst nicht so sehr dem Repertoire als dem stilistischen Vorbild der alten Kirchenmusik verpflichtet. Dieses stilistische Vorbild galt es weiter zu entwickeln. So hat Franz Xaver Witt, der in seinem Allgemeinen Cäcilien-Verein die kirchenmusikalische Restaurationsbewegung zuerst organisierte und die römische Aufmerksamkeit darauf lenkte, als seine Aufgabe betrachtet: «Zuerst der Welt die Vorzüge der Alten nachzuweisen durch Wort, Schrift und Tat, später dann ihre Mängel, um die Kunst vorwärts zu bringen.»³ Und er rief nach einem «modernen Palestrina», für den er sich übrigens offenbar selbst gehalten hat.⁴

Erst mit der Entwicklung der musikhistorischen Forschung und der Neuausgaben alter Musik trat gegenüber der Berufung auf das Stilideal der alten Kirchenmusik die Pflege der alten Kirchenmusik selber allmählich in den Vordergrund: Aus dem Gedanken der Rückbindung an eine bestimmte Tradition entstand der des Besitzes, der Bewahrung und Pflege.

Auch die Vorstellung, der Gregorianische Gesang habe durch die Jahrhunderte als die «eigentliche Musik der Kirche» gegolten, ist falsch. In den Beschlüssen des Konzils von Trient über die Kirchenmusik wird der Gregorianische Gesang mit keinem Wort erwähnt. In der 22. Sitzung, die sich mit der «*Musica*» in der Kirche beschäftigt hat, wurde lediglich der Beschluß gefaßt, daß in «*cantu*» und «*organo*» nichts Laszives oder Unreines unterfließen sollte.⁵ Die Probleme der «*Musica*» waren also die Probleme der gegenwärtigen, der zeitgenössischen Kirchenmusik, nicht

etwa der Gregorianische Gesang und seine Verwendung. Vom Gregorianischen Gesang heißt es in den Beschlüssen der 23. Sitzung über die Ausbildung der Kleriker, daß sie die Grammatik, den Cantus und den Computus ecclesiasticus sowie andere nützliche Künste lernen sollten:⁶ Der Gregorianische Gesang ist nicht eine Gattung der Kirchenmusik, geschweige denn deren stilistische Norm, er ist überhaupt keine «Musica», sondern «Cantus», der zu den rituellen Obliegenheiten des Klerikers gehört. Eine «authentische Ausgabe» des Gregorianischen Gesangs wurde erst im Zusammenhang mit den liturgischen Zentralisierungsbestrebungen Pius IX. hergestellt, wobei die Authentizität sich nicht auf den Gregorianischen Gesang, sondern auf die liturgische Ordnung der Melodien bezog; folglich griff die authentische Ausgabe nicht auf die alten Handschriften, sondern auf die im Anschluß an das Konzil von Trient in Auftrag gegebene, aber schließlich als Privat- ausgabe gedruckte Editio Medicea zurück.

Das Gefühl für die Tradition des Gregorianischen Gesangs entwickelte sich aus der Solesmenser Choralreform und in ihrer Auseinandersetzung mit der «authentischen Ausgabe», die schließlich zur Editio Vaticana von 1905 ff führte.⁷ Und in dieser Auseinandersetzung sowie unter dem Einfluß der Entstehung des Urheberrechts entstand die Vorstellung, daß eine liturgische Melodie bzw. eine bestimmte Melodiefassung juristisch faßbar und rubrizistisch festgelegt sein könne. Zum Objekt musikalischer Tradition ist der Gregorianische Gesang erst mit seiner Wiederentdeckung als «alte Musik» und seiner Assimilation durch den musikalischen Kulturbetrieb geworden. Noch Pius XI. stellte ihn in seiner Apostolischen Konstitution «Divini cultus sanctitatem» von 1929 der Musica sacra gegenüber, erst die Kirchenmusikinstruktion der Ritenkongregation von 1958 definierte ihn als eine Kategorie der Kirchenmusik.⁸

Kirchenmusik als Sakralstil

Von jeher und in verschiedenen Religionen hat man zwischen Kultmusik und nichtkultischer Musik unterschieden, häufig hat man Kultmusik gegen profane Musikübungen abgegrenzt. Solche Abgrenzung zielte entweder darauf, daß eine bestimmte Art von Musik durch ihren Sitz im Leben als heidnisch, profan, anstößig abgestempelt war. Oder sie entsprang der Ablehnung musikalischer Schönheit und Kunstfertigkeit überhaupt als dem Seelenheil abträglicher Sinnenfreude. Noch mit

der Unterscheidung eines «Kirchenstils» vom «Theaterstil» und dem Stil der Kammermusik in der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts wurden nicht Idealstile postuliert, sondern geläufig gewordene musikalische Ausdrucksweisen durch soziologische Etiketten bezeichnet.

Die Idee eines positiven musikalischen Sakralstils ist zugleich mit der Entdeckung der alten italienischen Kirchenmusik als der idealen Kirchenmusik entstanden: Diese Musica sacra war verschieden von aller Musik ringsum, und deshalb führte sie aus dieser Welt hinaus. Wer sich ihrem Klangeindruck hingab, wurde unwillkürlich in eine höhere, immaterielle Sphäre emporgehoben.

Ein Jahrhundert später hat die Kirche sich die Idee eines musikalischen Sakralstils zu eigen gemacht und durch einen Rückgriff auf die Ästhetik der Affektenlehre motiviert: «Die heilige Musik, die im feierlichen Gottesdienst der Kirche erklingt, vermag den Menschen tief zu ergreifen und zur Andacht anzuregen, wenn sie in Geist und Form der Heiligkeit des Gotteshauses und der Würde der hl. Handlung entspricht. In dieser erhabenen Kunst verdienen vor allem jene höchsten Lob, deren Kompositionen der Heiligkeit des Gotteshauses und der Erhabenheit der Zeremonien würdig sind. Ihre Werke müssen darum so hoch eingeschätzt werden, weil sie sich von der profanen und weichlichen Theatermusik fernhalten, die Seelen von den Lockungen der irdischen Dinge lösen und zu vertiefter Betrachtung der übernatürlichen Güter anregen . . .»⁹ Die Kirchenmusik ist demnach ein Mittel zur Erregung frommer Affekte, und der Sakralstil ruft diese Affekte hervor, während andere Musik unpassende Affekte im Gottesdienst erregen würde. Eine unmittelbare Beziehung zum gottesdienstlichen Geschehen und zum Handeln der Gemeinde ist damit ausgeschlossen. Die Aufgabe des Kirchenmusikers stellt sich so dar, daß er sämtliche Gesänge und musikalischen Formen des Gottesdienstes auf das eine Ideal sakraler Musik hin zu stilisieren hat. Auch einen eigentlich theologischen Bezug hat Kirchenmusik unter dem Ideal des Sakralstils nicht.

Kirchenmusik als Kunst

Die Forderung und der Anspruch, daß die Kirchenmusik Kunst sei, werden mit der Berufung auf das Motu proprio Pius X. über die Kirchenmusik begründet. Dort heißt es: «Endlich muß die Musica sacra wahre Kunst sein. Denn sonst könnte sie nicht die Wirkung auf die Zuhörer aus-

üben, die die Kirche sich davon verspricht, daß sie die Tonkunst in ihre Liturgie aufnimmt». ¹⁰

Papst Pius X. hat selbstverständlich nicht den Gesang einer Oration oder eines Kirchenliedes für Tonkunst gehalten. Mit der *Musica sacra* ist in seinem *Motu proprio* die Musik der Kirchenchöre und nur deren Musik, aber nicht der Gesang des Priesters und der *ministri* und nicht der Volksgesang gemeint. ¹¹ Darüber hinaus zeigt die Begründung seiner Forderung nach der wahren Kunst, daß dieser Kunstbegriff nicht mit dem seit Ende des 18. Jahrhunderts herausgebildeten emphatischen Begriff des Kunstwerks gleichgesetzt werden kann. «Kunst» ist im *Motu proprio* Pius X. noch nach älterer Tradition als Technik, als Handwerk gedacht.

In der Tat ist die Kirchenmusik von der künstlerischen Entwicklung abgeschnürt worden, indem die kirchenmusikalische Restaurationsbewegung den Formenkanon der «klassischen Vokalpolyphonie» als verbindlich hinstellte und die Stilmerkmale ihres Sakralstils engstirnig zu systematisieren suchte. ¹² Damit wurde aus der Absage an die «Theatermusik» eine Absage an die zeitgenössische musikalische Kunst und an alle musikalische Kunst der Vergangenheit, die dem Stilideal der «klassischen Vokalpolyphonie» nicht entsprach; auch im Gregorianischen Gesang wurde «Unkirchliches», «vom Geist der Kirche abgefallenes» entdeckt. ¹³

Das Ideal des Sakralstils der klassischen Vokalpolyphonie ist wirksam geblieben in der katholischen Kirchenmusik, auch nachdem sie das gesamte Repertoire durch die Jahrhunderte als ihr Erbe und ihre Aufgabe zu verstehen begann. Die kirchenmusikalische Kunst wurde nunmehr als Inbegriff der kirchenmusikalischen Tradition aufgefaßt. Kunst wurde zum Synonym für das Repertoire, für das, was der Kirchenmusiker treibt. Die unübersehbare Kluft, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zwischen der musikalischen Kunst und der Kirchenmusik klappt, wurde durch die Absage an *l'art pour l'art* und durch die Konstituierung der Kirchenmusik als einer «Gebrauchskunst» motiviert: «Die *L'art pour l'art* Auffassung des 18. Jahrhunderts hat das Verständnis für eine Musik, die im Leben steht und in einem außermusikalisch gegebenen Brauchtum sich entwickelt, verloren. Eine ‚Gebrauchsmusik‘ wurde minder gewertet als eine sich vermeintlich frei entwickelnde Kunst» ¹⁴.

Erst in jüngster Zeit und im Zusammenhang mit der Kritik am «kirchenmusikalischen Dilettan-

tismus» der liturgischen Erneuerung wird argumentiert, eine bloße Gebrauchsmusik sei des Gottesdienstes unwürdig, denn für Gott sei nur das Beste gut genug. Daher müsse Kirchenmusik «wahre Kunst» sein und Sache der «kirchenmusikalischen Fachleute» bleiben. Die musikalische Produktion dieser Fachleute wird dem Anspruch jedoch keineswegs gerecht. Sie bewegt sich zwischen den Ausdrucksformen einer zur Fassade gewordenen bürgerlichen Musikkultur und einer durch erweiterte Tonalität und neue Klangeffekte modern aufgeputzten Vokalpolyphonie à la Palestrina. Den Erfordernissen der liturgischen Erneuerung will man entsprechen, indem in Kompositionen «cum populo activo» die altgewohnten Formschemata durch Hinzufügung eines einstimmigen Massenchors als Part der Gemeinde bereichert werden; zuweilen wird das Vorbild des einstimmigen Volksschors der großen Oper peinlich präsent. Durch das in den traditionellen Kategorien Ordinarium, Proprium, Motette festgefahrene Denken wird die schöpferische Phantasie der Komponisten gelähmt. Und es wird gar nicht begriffen, daß Kirchenmusik keinen künstlerischen Ausdruck finden kann, wenn die Aufgabe des Komponisten so dargestellt wird, als habe er rubrizistisch verordnete Texte nach restaurierten Formschemata in den historisch gewordenen Zyklen Ordinarium und Proprium musikalisch zu stilisieren.

Einwände gegen die musikalische Kunst in der Liturgie hat es jedoch nicht nur von seiten der Kirchenmusik, sondern auch und gerade in der Liturgischen Bewegung gegeben. Diese Bedenken treffen sicherlich zu gegenüber einer unbedachten Verwendung der Kunst um der musikalischen Darbietung willen, wenn beispielsweise die Eucharistiefeier zur Aufführung einer Messe, zur musikalischen Veranstaltung mit liturgischer Begleitung wird. Aber dergleichen wird dem Kunstwerk so wenig wie dem Gottesdienst gerecht, und es stellt nicht so sehr ein Problem der kirchenmusikalischen Ästhetik als das Problem einer zum Kulturbetrieb gewordenen Kirchenmusik dar.

Neue «Musica sacra»

Es ist eines der bemerkenswertesten Phänomene in der Musik der Gegenwart, daß sich die musikalische Avantgarde immer wieder religiöse Texte und religiöse Themen zum Vorwurf nimmt. Seit langer Zeit hat geistliche Musik im musikalischen Schaffen und im Musikleben der Gegenwart nicht

solchen Raum eingenommen wie heute. Die Programme der *Musica viva*-Konzerte sind voll von geistlicher Musik. Aus den Kreisen der musikalischen Avantgarde wird eine neue «*Musica sacra*» postuliert, die als theologische Aussage verstanden wird. Mit den traditionellen Formen der Kirchenmusik hat solche *Musica sacra* freilich nichts mehr gemein.

Der evangelische Theologe und Komponist Dieter Schnebel hat sie als eine «*Musica sacra* ohne Tabus» proklamiert:¹⁵ Sie solle frommes Gehabe und den naiven Gebrauch religiöser Sprache eher vermeiden. Das ehrwürdige Erbe könnte sie pflegen, indem sie den Widerspruch dagegen auf die Spitze treibt oder gar in die Komposition einbezieht. Das Material könnte durch Fremdes aus religionslosen Kulturen bereichert werden und durch die nichtakustischen, optischen Elemente der Musik. Es wäre vom Komponisten auf die in ihm wirkenden Prozesse und auf seine Elemente zurückzuführen, bei der Verwendung von Sprache beispielsweise auf Phoneme, Lautiervorgänge, Sprachprozesse. Bei der Entfaltung des Materials könnte alles Klingende einbezogen werden, szenische Darstellung könnte der Verdeutlichung dienen. Solche *Musica sacra* würde ihren geistlichen Inhalt in die Musik selbst verlegen. «Allerdings sprengt derartige Musik den herkömmlichen Gottesdienst. Solche Bewegung ist keineswegs zu scheuen, besonders da Liturgie neue Formen finden muß. Darüber hinaus mag neue *Musica sacra*, statt bloß Bestehendem zu dienen, – was eh' auf Restauration hinausläuft –, Musik für einen Gottesdienst dereinst entwerfen, dessen gänzlich andere, womöglich völlig säkularisierte Form antizipierend. Geistliche Musik dieses Schlages gewänne ihren ursprünglichen eschatologischen Charakter zurück . . .»

Die Frage nach der «Kunst in der Liturgie» wird demnach künftig nicht mehr als das Problem des autonomen Kunstwerks im Gottesdienst zu betrachten sein. Der Begriff des Kunstwerks, der der musikalischen Ästhetik der letzten 150 Jahre zugrundeliegt, scheint sich aufzulösen. Musik nimmt neue Dimensionen an, und sie stellt die Liturgie vor ganz andere Fragen.

Neue Formen des Singens im Gottesdienst

Ebenso bemerkenswert wie das Phänomen einer neuen *Musica sacra* in der musikalischen Avantgarde ist die fast über die ganze Erde zu beobachtende Blüte des religiösen Gesangs in der jungen

Generation.¹⁶ Bei den Älteren und bei den Kirchenmusikern stellten sich über dieser neuen Art und Weise geistlichen Singens Assoziationen wie Unterhaltungsmusik, Tanzlokal, Schlager, Jazz, erotisierende profane Musik ein; es mochte scheinen, als handle es sich um die Entstehung einer neuen Sparte der musikalischen Konsumgüterindustrie. Aber der Versuch, dieses Singen aus der traditionellen Vorstellungswelt heraus als eine Gattung von Gesängen, als ein Repertoire zu umschreiben, wollte nicht recht gelingen: Es wurden immer neue Verlegenheitsbegriffe vom Jazz in der Kirche über die Folk Song-Messe bis zur «Rhythmischen Musik» geprägt.

Inzwischen wird immer deutlicher, daß das Phänomen nicht als ein musikalisches Repertoire faßbar ist, daß es sich überhaupt nicht um eine bloß musikalische Erscheinung handelt, sondern um den musikalischen Ausdruck der jugendlichen Protestbewegung. Dieser Ausdruck artikuliert sich nicht in einer besonderen musikalischen Gattung oder einem besonderen Repertoire, sondern durch ein neues Verhältnis zur Musik. Das musikalische Repertoire ist bunt und vielfältig, es kann gregorianische Gesänge sowohl wie Antikriegssongs, J. S. Bach sowohl wie Negro Spirituals und die musikalische Avantgarde umfassen.¹⁷ Die kommerzialisierte geistliche Schnulze gehört aber nicht dazu. Und die Jazz-Messen, Kreolischen Messen usw., aus der sich in den Schallplattenkatalogen inzwischen eine besondere Sparte für die Liebhaber von Exotica entwickelt hat, stehen allenfalls am Rande; sie stellen nur neue und widersinnige Stilisierungsversuche eines musikhistorischen Schemas dar.

Gerade weil die jugendliche Protestbewegung das Singen als ihren unmittelbaren Ausdruck begreift und nicht als die Pflege so ehrfurchtgebietender Gattungen wie Hymnus, Kirchenlied usw., stehen wir heute in einigen Ländern einem geistlichen Liederfrühling gegenüber, der ein kirchenhistorisches Ereignis ist. Eben weil es sich um unmittelbaren Ausdruck handelt, bewegt er sich nicht in historischen Formen wie Antiphonen und Responsorien, die man bisher für die selbstverständlichen musikalischen Kategorien der Liturgie gehalten hat, sondern sprengt die in der Historie erstarrten Grenzen und Funktionen der Musik in der Liturgie und schafft neue liturgische Formen, so wie der Gregorianische Gesang liturgische Formen geschaffen hat.

So zeigt sich beispielsweise, daß ein bestimmter Eingangsgesang unmittelbar die Lesung heraus-

fordert und den Einschub keines anderen Ritus und keiner anderen Geste mehr zuläßt. Neue, breit angelegte musikalische Formen des Versammelns der Gemeinde zum Gottesdienst werden entwickelt. Auch Schallplatte und Tonband werden eingesetzt; sie sind in der Musik der Gegenwart ein legitimes Reproduktionsmittel und zum Material des Komponisten geworden. Sehr bezeichnend sind die immer häufigeren Versuche, das Hochgebet in eine Gesangsform zu bringen: Es wird als karg und unangemessen empfunden, wenn das Singen mit dem Beginn des Hochgebets abbricht und erst nach dem Hochgebet wieder einsetzt. Die gregorianisierenden musikalischen Adaptationen von Präfationen und Kanones werden als unbefriedigend, die offiziellen Texte selber als literarische Strukturen empfunden, die sich musikalischer Formung entziehen. Folglich laufen musikalische und textliche Komposition parallel, und die Versuche gehen bis zum Hochgebet in Form eines Strophenlieds. Merkwürdig ist, daß der Volksgesang in der Messe mancherorts gerade am Vater unser bzw. an Vater unser-Paraphrasen ansetzte; dabei mag das psychologische Bedürfnis eine Rolle spielen, sich nach dem gesprochenen Hochgebet auszusingen. Vielfach begann der Volksgesang ganz einfach mit dem, was man als ein bekanntes, gemeinsames Repertoire voraussetzen konnte, beispielsweise mit einem Alleluja-Refrain aus einem beliebten Film. Das haben sich die Autoren der Liturgiekonstitution des 2.

Vatikanischen Konzils sicher nicht gedacht, und es entspricht durchaus nicht immer dem Sinn und dem Zeichen der Riten. Aber eben hier werden wir den Problemen und Aufgaben konfrontiert, die der Volksgesang im Gottesdienst in Wirklichkeit stellt. Und es zeigt sich, daß die Gesichtspunkte und Maßstäbe für den allorts unversehens aufblühenden Volksgesang in der Liturgie und eine neue Kirchenmusik überhaupt erst noch zu erarbeiten sind.

Es ist nicht die Existenz der Kirchenmusik bedroht, sondern die Epoche der kirchenmusikalischen Restauration ist zu Ende. Die Kategorien, in denen Kirchenmusik bisher gedacht wurde – Kirchenmusik als Traditionsbewahrung, als Sakralstil, als Inbegriff historischer Gattungen wie Antiphon, Responsorium, Ordinarium, Proprium, Motette, Kirchenlied, Choralvorspiel, Präludium und Fuge, als Orgelklang und Kirchenchor – sind überholt; es erweist sich, daß sie nicht selbstverständliche und zeitlose Grundlagen der Kirchenmusik, sondern nur die Denkschemata der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung waren. Die Aufgabe der kirchenmusikalischen Institutionen kann nicht mehr darin bestehen, bestimmte Stilklišées und Repertoires doktrinär als die rechte Kirchenmusik zu verkünden, sondern den gottesdienstlichen Gemeinden zu ihrem eigenen musikalischen Ausdruck zu verhelfen. Voraussetzung dafür ist ein lebendiges Verhältnis zur Tradition und Offenheit gegenüber dem Neuen.

¹ J. Overath, *Sinn und Würde der Musica sacra: Musica sacra – CVO 88* (1968) 246.

² ebd. 248.

³ *Musica sacra* 13 (1880) 3.

⁴ «Ich getraue mir zu behaupten, daß keine einzige Komposition von mir mit der Grundstimmung des Chorals in Widerspruch kommt. . . Hingegen, bei weitem nicht alle Stücke von mir passen als Einlagen in eine palestrinensische Messe. . . Die besseren Werke des Wittschen Stiles schmiegen sich . . . viel, viel enger an den Choral an, als sehr viele Werke des Palestrinastils. «Qui capere potest, capit. . .». *Musica sacra* 10 (1877) 132.

⁵ Concilium Tridentinum, ed. Societas Goerresiana, *Actorum pars V, Sessio XXII*, 963.

⁶ Hebd. pars VI, 597.

⁷ Vgl. P. Combe, *Histoire de la Restauration du Chant grégorien d'après des documents inédits* (Solesmes 1969).

⁸ Vgl. H. Hücke, *L'evoluzione del concetto di «Musica sacra», Rinnovamento liturgico e Musica sacra = Bibliotheca Ephemerides Liturgicae, Sectio pastoralis 4* (Roma 1967) 244ff.

⁹ Papst Pius IX., *Breve «Mulum ad movendos animos»* zur Approbation des Allgemeinen Cäcilien-Vereins vom 16.12.1870. Overath, *Der Allgemeine Cäcilien-Verband für die Länder der deutschen Sprache, Gestalt und Aufgabe* (Köln 1961) 28ff.

¹⁰ Papst Pius X., *Motu proprio «Tra le sollecitudini»*, 1,2.

¹¹ H. Hücke aaO. 246.

¹² Z. B. durch eine Resolution «Über das Chroma in der Kirchenmusik» auf der 7. Generalversammlung in Biberach 1877.

¹³ «Mein «Bildungsgang» war der dogmatisch-ästhetisch-historische; d. h. nachdem mir die Dogmatik die Eigenschaften des Kir-

chenmusikstils, wie sie sich auf den Eigenschaften Gottes und unserem Verhältnis zu ihm, also aus der Lehre der Kirche über den Geist des Gebetes notwendig ergeben, klar gemacht, suchte ich dieselben historisch in den verschiedenen Kompositionen auf. . . Ich suchte und fand sie a) am Choral. Dabei bemerke ich, daß ich an demselben alles für unkirchlich, d. h. für vom Geiste der Kirche abgefallene Lesart halte, was zum Brillieren für einzelne Stimmen geschrieben ist, wie z. B. viele Tractus, Gradualien usw. . .». F. Witt, *Mein Bildungsgang: Musica sacra* 13 (1880) 15.

¹⁴ K. G. Fellerer, *Kirchenmusik als Brauchtumsmusik. Musikalisches Brauchtum, Festschrift für Heinrich Lemacher* (Köln 1956) 30.

¹⁵ D. Schnebel, *Musica sacra ohne Tabus: Melos* 35 (1968) 371-376.

¹⁶ Vgl. den Bericht *Jazz und Folk-Music in der Liturgie: Concilium* 5 (1969) 136-152.

¹⁷ Vgl. die Einleitung von J. Eisen zu seiner Anthologie *The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution* (New York 1969) sowie L. G. Dowdey, *Journey to Freedom. A Casebook with Music* (Chicago 1969).

HELMUT HUCKE

geboren am 12. März 1927 in Kassel, Katholik. Er studierte an der Musikhochschule und an der Universität Freiburg i. Br., ist Doktor der Philosophie und Lehrbeauftragter für Kirchenmusik am Liturgischen Institut Trier. Er veröffentlichte u. a.: Das «munus ministeriale» der Musik im Christlichen Kult: Kirchenmusik nach dem Konzil (Freiburg i. Br. 1967).