

Untersuchungen zum Kirchengesang im Altertum.

Von

Dr. **Wilhelm Caspari** in Erlangen.

Eine der ersten Maßnahmen unseres Musikunterrichtes ist es, die Stufen der Tonleiter nach acht Buchstaben des A b c zu benennen. Erwähnt wird hierbei wohl auch, daß die Griechen aus ihrem Alphabet ebenfalls Bezeichnungen für die Klänge beschafften, jedoch, verglichen mit dem heutigen System, in einer anfängerhaft umständlichen Weise. Bei Begründung des heute gültigen Systems der schriftlichen Notenbezeichnung erhielt der einzelne Klang seinen Namen, nicht insofern er eine neue Stufe der angefangenen Tonleiter ist, sondern sofern mit ihm, wie mit den benachbarten Einzelklängen je eine neue, und zwar in ihren Intervallen eigenartige Tonleiter (Tongeschlecht, -art) beginnen konnte. A, C, D usf. waren zunächst Zeichen für Tonleitern, die von ihrem Grundtone (Tonika) an steigen, und erst von hier aus, sekundär, wurden sie Zeichen dieser Grundtöne selbst. Diese durchdachte und praktische Erfindung stellt sich würdig der Erfindung der heute üblichen Notenschrift an die Seite, die freilich durch eine lange Reihe neu, und vollkommener stets, ansetzender Versuche eingeleitet ist.

Klangreihen, die weder durchs Gedächtnis allein überliefert, noch unter Beobachtung allgemeiner Kunstregeln und Richtpunkte jederzeit zutreffend rekonstruiert werden können, verlangen nach einer Notenschrift. In der Vokalmusik setzt diese also Melodien voraus, deren Unterabteilungen

zwar nicht sich beziehungslos zueinander verhalten, jedoch in einer freien, mehr vom Ganzen aus zu durchschauenden, als von Teil zu Teil mit mechanischer Notwendigkeit weiterleitenden Beziehung zueinander stehen; Melodien, die mehr sind als ein in rationalen Klängen deklamierter Text. Solche Klangreihen konnten überliefert, ja vielleicht auch konzipiert werden nur in der Voraussetzung, daß sie schriftlich festgehalten würden. Derartige, durch sich selbständige, und systematisch gebildete Klangreihen konnten sich, da die Kunst unbegrenzt viele Kombinationen zuläßt, einmal in Aufnahme gekommen, nur stetig vermehren und vervollkommen, und dadurch das Bedürfnis nach schriftlicher Fixierung verstärken. Der Mönch Guido von Arezzo macht sich mit dem Stolze des siegreichen Erfinders über das Unvermögen seiner Fachgenossen lustig, Melodien fehlerfrei und eindeutig zu überliefern. Nicht als ob bis dahin ohne Notenschrift musiziert worden wäre. Eben das machte den Sangmeistern ihre Aufgabe so schwierig, daß sie Aufzeichnungen von Klängen zugrunde legen mußten; wie so oft, hatte man aber, von dem Bedürfnis gedrängt, Hilfszeichen zur Unterstützung des Gedächtnisses aufgegriffen, bei denen doch wieder die Kopfarbeit, die man entlasten wollte, das meiste zu tun behielt; die willkürlich verwendeten Zeichen, inadäquat dem Zweck, dem sie jetzt dienen sollten, unterlagen einer Vieldeutigkeit, welche von selbst gebieterisch auf Verdeutlichung des graphischen Erinnerungsbildes drang. Auf den Effekt gesehen, war die erste Erfindung zur Unterstützung der auf diesem Gebiete tätigen menschlichen Kräfte verfehlt, wurde aber dadurch zum Sporn für den Fortschritt, dies auch dadurch, daß sie durch Erfahrungen belehrte, wie der noch immer bestehenden Aufgabe zu genügen sei; deren praktischste Lösung wurde dann — bis auf weiteres — abschließend. Vorgearbeitet hat der Notenschrift das System, die Tongeschlechter alphabetisch zu bezeichnen; die Versuche, Klänge unmittelbar in Buchstaben zu schreiben statt in Noten¹, konnten sich nicht einbürgern, weil zu wenig

1) S. Pothier, *Mémoires grégoriennes*, c. IV: notation alphabétique.

anschaulich; nur die heutigen Schlüssel sind unmittelbare Abkömmlinge dieser Versuche.

Die Systematisierung der Tongeschlechter bedeutete einen Schritt von grundlegender Wichtigkeit über die Erkenntnis der Klänge hinaus, die in den zu Byzanz wie in Spanien gebräuchlichen Neumen niedergelegt ist. Diese notieren — primär wenigstens — den jeweiligen Unterschied des folgenden Klanges vom vorhergegangenen, und von diesem Unterschiede war noch nicht bekannt, daß er sich in umgekehrter Richtung gleich bleibe. Ein sehr förderlicher Eingriff in die Neumenschrift war es, als man begann, einige Einzelklänge nicht mehr nach ihrer Relation zu den umgebenden zu bezeichnen, sondern von einem aus der Gesamtheit aller vorkommenden Klänge gewonnenen, und insofern absoluten Maßstabe aus. Dies Prinzip, anfangs als Gast geduldet, setzte sich durch Guido endgültig durch.

Solche Verbesserungen in der Bewältigung eines vorhandenen Musikstils dienten seiner Erhaltung und Beherrschung; sie fußen aber auch auf seiner Technik. So zog die Theorie hinter der Praxis einher; regulativ ist der Wert ihrer Erfindungen, nicht schöpferisch. Ein eigenartiger Musikstil hatte sich mit den alten Neumen beholfen und sie schließlichsch verworfen. Genetisch werden sie mit seinem Vorläufer zusammengehören, wie unsere Notenzeichen und -namen verknüpft sind mit jenem Stil, den gemeinhin der Name Gregors I. eröffnet.

Ob der Stil diesen Namen mit Recht trägt, ist neuerdings in vorsichtiger Weise verhandelt worden¹ mit dem Resultate, daß Papst Gregor I. allerdings als die Autorität anzusehen sei, auf welche sich dieser Stil beruft; Zeugnisse, die über die legendarische Erzählung zurückreichen, Dokumente einer Schule des Gesangstils, welche sich in ihrem Gründer bzw. Förderer nicht geirrt haben wird, sprechen dafür², endlich auch die Geschichte der Gesangstexte. Dies

1) Wyatt, S. Gregory and the Gregorian Music.

2) Von Wichtigkeit für die Frage nach einer Gesangsschule im damaligen Rom ist aus der Grabschrift des Papstes Deusdedit (Derossi, Inscr. christ. II, 1, p. 127) Zl. 7: hic vir ab exortu petri est nutritus

Resultat kommt zwar der alten Tradition zu Hilfe, beruht aber auf neuen Vorstellungen von der Entstehung und dem Wesen des gregorianischen Stils.

Dieser Stil ist von der hier beabsichtigten Untersuchung zu ihrem Ausgangspunkt ausersehen, von welchem aus sie nach rückwärts schreitend unternimmt, die vorhergegangene Entwicklung des Kirchengesanges zu verfolgen. Der Kirchengesang bietet der Forschung mehrere Seiten, ihn in Angriff zu nehmen. Er ist ein Objekt der Musikgeschichte; sofern die Art seiner Verwendung in Frage steht, ein Gegenstand der Liturgik; da er Texte zu Gehör bringt, bildet er auch ein Stück der patristischen Literaturgeschichte. Je nach Bedarf wird die beabsichtigte Untersuchung bald auf dem einen, bald auf einem anderen dieser drei Wege ihr Fortkommen suchen.

Der gregorianische Gesang ist in der Kirche des Mittelalters eine kunstgeschichtliche Erscheinung von weltumfassender Bedeutung geworden. Begonnen hat er in unscheinbarem Mafsstabe, jedoch an einem Punkte, der für die Folgezeit zu weitreichender Herrschaft berufen war, und so das Geheimnis des Erfolges des gregorianischen Gesanges mitbedingen half; Rom ist dieser Punkt. In seinem dortigen Beginne bedeutet er nur einen kleinen Sondertrieb unter lauter Verästlungen des christlichen Kirchengesanges ringsum in der römischen Welt und über die Reichsgrenzen hinaus. Ein mächtiger Baum hat so seine Herkunft genommen von einem älteren, gleichfalls seinerzeit mächtigen Baume. Dessen Wurzel nun bloßzulegen, ist das vorläufige Endziel der begonnenen Untersuchung. Einem zweiten Teil soll die Aufgabe bleiben, von da aus weiter zurück den überhaupt erreichbaren Erstanfängen christlichen Kirchengesanges nachzugehen.

Der vorliegende Teil der Untersuchung würde verlaufen,

ovili; Zl. 10: *excuvians christi cantibus hymnisonis*. — Joh. Diac., *Vita S. Greg.* II, 6 (Migne, S. L. 75, p. 90): *antiphonarium centonem cantorum compilavit* und, meist mit denselben Worten, so auch bei den späteren Berichten, worunter Radulph v. Tongern, prop. XXIII (Hittorp, S. 1162 C).

wie folgt: Aus der Tradition über die Entstehung des gregorianischen Gesangs hatte sich ein bestimmter Begriff vom Wesen dieses Stils gebildet, welcher sich heute vielfach als irrig herausgestellt hat. Man sieht auch heute in dieser Stilgründung klare Absicht und darf mit derselben die Art vergleichen, wie sie festen Fuß gefaßt hat. Ihre Beziehungen zu anderen Typen des Kirchengesanges neben und vor ihr weisen selbst auf den Ursprung, den der gregorianische Stil genommen hatte, und aus der Vergleichung dieses Stils mit jenem ergibt sich seine künstlerische Wertung. Mehr, als bisher geschehen, hat diese auf sein Verhältnis zur antiken Rhythmik zu achten. Dafs der gregorianische Stil aber auch ein bedeutender Schritt weg von der Antike war, ist seine andere, vorwärts weisende Seite. Allmählich ward er sich dessen bewußt. Anfangs war seine Eigenart keimartig verborgen, so wie er sich inmitten seiner Zeitgenossen und Vorfahren darstellt. Die Übersicht über dieselben beginnt in Mailand; es ist hierbei von dem Recht der Bezeichnung des Kirchengesanges mit dem Namen des Ambrosius zu handeln. Dieser Name führt nebst anderen Umständen die Übersicht in den christlichen Orient, durch dessen einzelne Völkerschaften. Hierbei stellen sich universale Gemeinsamkeiten des vorgregorianischen Kirchengesanges heraus. Dessen poetische und musikalische Art wird bezeugt durch die Wirksamkeit des Ambrosius auf dem Gebiete des Kirchengesanges, welche in der Hauptsache von dem nach ihm benannten Stile zu trennen ist, während jedoch einzelne spätere Nachrichten über vorgregorianisches Singen, die sich freilich nie anders denn in Relation zum gregorianischen Singen gestellt auffinden, beizuziehen sind. Ein Einzelergebnis von größter Wahrscheinlichkeit ist nun, dafs mehrstrophige Hymnen von der Gemeinde des Ambrosius als ganze Versammlung gesungen worden sind; jedoch war dies dem Druck besonderer Verhältnisse zuzuschreiben, blieb nicht lange so und wurde kaum irgendwo nachgeahmt. Zu diesem Zwecke wird eine kurze Übersicht über die christliche Dichtung der Reichskirche, zunächst der Lateiner, angestellt. Die Lateiner hatten damals eine Auffassung vom Gottesdienste, bei welcher

für gemeinsamen Gesang kein Raum war. Aus ihren Texten christlich-dichterischer Gestalt, welche Berührungspunkte mit Griechen und Syrern aufweisen, ergibt sich jedoch eine Vermutung, daß diese Art des Gesanges unter Ambrosius nicht erst neu zu gründen versucht wurde; ergibt sich ferner, wie, von dieser einen Art zu singen abgesehen, der damalige Kirchengesang zu denken ist. (Herrschend ist nämlich das Gesangsolo mit gemeinsamem Refrain, wie näher im zweiten Teil der Untersuchung auszuführen sein wird, da der Ursprung dieser Art, zu singen, einer älteren Zeit angehört.)

Was den gregorianischen Gesang betrifft, so beruhen die vorliegenden Ausführungen hauptsächlich auf den Forschungen von Gevaert; ferner entnehmen sie — auch für die vor-gregorianische Zeit — vieles den Neumenstudien von Fleischer, Autoren, gegen welche sie sich meist referierend verhalten können; beide scheinen in dem Gesamtbilde, das sie von dem gregorianischen Stil entwerfen, nur deshalb voneinander abzuweichen, weil sie einige ihrer richtigen Erkenntnisse nicht mit der Konsequenz anwenden, die denselben zukommt ¹.

Wie sich in Auseinandersetzung mit der Tradition die heutige Meinung von der Entstehung des gregorianischen Stils gebildet hat, bedarf nur weniger Worte.

Man glaubte sich zu erinnern, Ausartung sei eingetreten, und diese sei mit starker Hand auf den ursprünglichen Stand zurückgeführt worden. Dieser Ansicht über die gregorianische „Reform“ fügt die Tradition die Erklärung hinzu, die Ausartung habe in weltlicher Lebhaftigkeit bestanden, Gregor habe Würde und Gravität, Einfachheit und Vornehmheit zu Stilprinzipien erhoben. Ob solche Prinzipien einst, vor der Ausartung, in Geltung waren, kann ohne

1) Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, p. XIX, p. 175. Die produktive Zeit, die er um 700 annimmt, besteht wahrscheinlich nicht; ihre Werke fallen dann auch auf die Rechnung der Jahre 540—600 und verstärken deren Reichtum. Das goldene Zeitalter der Produktion von Kirchenmelodien ist nach Gevaert das karolingische. — Fleischer, I. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen, 1895. II. Das altchristliche Rezitativ und die Entzifferung der Neumen 1897. III. Die spätgriechische Tonschrift, 1904.

weiteres dahingestellt bleiben. Manche Zeitalter gestehen nicht gerne, daß sie Neues wollen und können; lieber suchen sie für das, was sie wollen, Vorläufer in einer nicht mehr aktuellen Vergangenheit, und finden sie solche auf noch so künstlichem Wege, sehen sie in ihnen dann doch den ermutigenden Rechtstitel für ihre eigenen Wünsche.

Wenn die Tradition nur in dem Einen recht hat, daß sich im Laufe der Zeit der Geschmack verändert hat, daß er eine Empfindung für Kirchliches bekam, die nicht mehr alles vertrug, ist sie nicht ohne Wert. Sie besagt dadurch, Gregor habe sich auf die Seite dieser Geschmacksverfeinerung gestellt, und dies trifft mit der Angabe zusammen, seine Initiative habe der Stilschule gehört, die dazu diente, dem neuen Geschmack Tradition zu geben. Die unter seinem Namen überkommene Musik ist ausschließlicly vokal. Es ist zwar wahrscheinlich, dieser Stil hätte sich nicht bilden können, wenn die vorangegangenen Zeiten keine Instrumente kannten; jedenfalls aber wollte sich der neue Stil dieser Seite seiner Herkunft nicht mehr erinnern, und er teilt diese ablehnende Stellung anderseits mit seinen Vorläufern; ist sie daher nicht das Charakteristische für ihn allein, so verknüpft sie ihn hingegen in allen seinen Gattungen mit Texten. Solche zu beschaffen, ist nicht jedermanns Ding; die Tradition ist offenbar aufrichtig, Gregor habe das Textbuch kompiliert.

Möglicherweise lag diese Arbeit in den Händen der an der Stilschule beschäftigten Kräfte, wurde aber dann von Gregor approbiert.

Diese Texte nun traten in klingendem Gewande auf; indessen die Meinung, ihre Melodien seien sozusagen auf höheren Befehl und ad usum ecclesiae komponiert worden, wäre ebenso künstlich, wie solche Melodien selbst. Von einer in ihrer Weise berechtigten Unzufriedenheit mit der bisherigen Kirchenmusik aus konnte nicht sogleich gewissermaßen experimentell ein Stil geschaffen werden, mit welchem sich dann die bisher Unbefriedigten einverstanden erklärten. Die Unterströmung, die durch Gregor obenaufkam, mußte bereits ein Stilideal haben, und dieses konnte vorhanden sein lediglich in konkreten Melodien. Wer solche vorfand, hatte nicht

nötig, ad hoc zu komponieren. Ein Kenner¹ weist für die vorgregorianische Zeit einen Reichtum an Melodien nach, der die Neuschöpfung mindestens erschweren mußte. Was

1) Nach Fleischer wäre von diesen kein Gebrauch gemacht worden. Man hätte damals nur Psalmen rezitiert noch immer in jener Weise, die sich hernach einerseits zum sogenannten Accentus vereinfacht hat — dem Vortrag der Lektionen in stereotypem Tonfall je nach Satzbau und Atemführung —, nach der anderen Seite zum Conventus entwickelte, d. h. metrischen Texten mit Melodien, die, als bloße Klangreihen angesehen, sangbar sind (I, S. 127). Der Conventus wird sogar von der Öffnung des Gottesdienstes in Rom für die Hymnen datiert (a. a. O. S. 119). Allein die nichtrömischen lateinischen Liturgien waren längst reich an solchen Texten, auf deren Vormarsch Rom eben eine letzte Etappe bildet, s. später. Ferner die abschließende Bindung des damaligen Conventus an metrische Texte sollte nicht von einer Zeit behauptet werden, in welcher Melodienübertragungen nachgewiesen werden können; diesem Nachweis für die Zeit seit Ausgang des Altertums widmete sich Gevaert a. a. O. passim. In der griechischen Christenheit erkennt Fleischer alten Conventus an. Wenn Pambo, der ägyptische Abt, sich (Gerbert, *Script. de musica* I, p. 2sq.) ereifert, so beweist sein Widerspruch uns ja dies, daß der Conventus zu Alexandria bereits blühte. Rom, das bis Mitte des 4. Jahrhunderts die griechische Sprache im christlichen Gottesdienst hatte, kann nicht gänzlich unberührt vom Orient geblieben sein. Oder hätte dort die Klosteraskese des Altertums die Entwicklung der Musik hintangehalten und sogar zerschlagen, und dasselbe Rom hätte dann im Mittelalter die Führung dieser Entwicklung übernommen? Das sind Voraussetzungen, welcher die höchst scharfsinnige Entzifferung der Neumen durch Fleischer gar nicht bedarf. Der hypothetische Ceolfrid (II, Kap. 1), oder wer sonst erstmalig die Lamentationen im Cod. Amiatinus neumisiert hat, war ja kein Komponist, sondern ein systematischer Registrator des von ihm vorgefundenen und zum Muster erhobenen Accentus, der seit, wer weiß, wie langer Zeit, nach allgemeinen Stilgesetzen improvisiert worden war, bis endlich Leute darüberkamen, die die Empfindung hatten, in diesen Stilgesetzen nicht mehr sicher zu sein, und daher durch genaue Buchung des Singens über die zweifelhaften Fälle hinwegkommen wollten. Accentus und Conventus in der gegenseitigen Abspaltung, die in diesen Worten ausgedrückt liegt, waren mit dem Ende der antiken Musik vorhanden, wie deren Geschichte beweist; wenn sich im Mittelalter aus dem kirchlichen Accentus ein Conventus entwickelte, so ist das lediglich eine Dublette zu dem gleich, jedoch langsamer verlaufenden Prozess in der Antike. Nicht die einzige; haben doch auch unsere Tage aus Motiven und Rezitativen Wagners einen veritablen Militärmarsch entstehen hören. Ob nun nicht vielleicht der Conventus schon Neumen verwandte, deren Anwendung auf den

Bestand und Eigenart anlangt, ist gregorianische Musik vielmehr schon vor Gregor vorhanden. Sein Eingreifen bedeutet vor allem eine Reduktion. Allerdings weist die Musik vor und nach Gregor Gegensätzliches und Gemeinsames auf; die Tradition hatte nun auf Kosten der Berührungspunkte das Gegensätzliche betont; der heutige Beurteiler sieht nur graduelle Unterschiede bei wesentlicher Gleichartigkeit. In einem Zuviel besteht der Unterschied; gegen dieses Zuviel erhob ein erwachter Geschmack Einspruch; Ausartung hieß dieses Zuviel im Munde der Überlieferung. Reduziert an Lebhaftigkeit und Kühnheit, hat die Tonsprache gewonnen an einfacher Würde und gesetzter Feierlichkeit; eine Periode fröhlichen, unbekümmerten Wildwachtums könnte vorhergegangen sein; aus ihrer Mannigfaltigkeit hob sich jedoch eine Tendenz, das Treibende in der Fülle dieser Gesangsbestrebungen, heraus; mit steigender Deutlichkeit spricht sich in derselben das Ideal aus; zeigte nun eine maßgebende Persönlichkeit diese Richtung der Entwicklung auf und gab ihr Gelegenheit zu reiner und bewußter Entfaltung, so mußte dieser Eingriff zu dauernden Zuständen führen. An die Spitze der Sache, der der Sieg beschieden war, stellte sich die Persönlichkeit, die ihr noch gefehlt hatte. In diesem Sinne war es eine moderne Sache, die, unter Preisgabe des Modernsten, sich durchsetzte.

Sie faßte Fuß zunächst in einem sehr bescheidenen Bereich: in etlichen Kirchen der Stadt Rom. Diese war damals nichts weniger als eine Weltstadt. Der neue Gesang war nicht Kirchensache, mehr Privatliebhaberei des Kirchenmannes, die er dort, wo er zu gebieten hatte, durchführte. Die Zeitgenossen, sowie seine Grabschrift, haben darum das Eingreifen Gregors in die Kirchenmusik nicht erwähnenswert gefunden. Erst Spätere, die die Ausbreitung des gregorianischen Stils erlebten, wurden inne, daß durch Gregor etwas Zugkräftiges und Nachhaltiges hingestellt worden war. Schrittweise erweiterte sich die Basis der gregorianischen

Accentus sich nur anfangs nicht ganz glatt vollzog, wäre immerhin zu erwägen, wenn auch gegenwärtig eine Bejahung unmöglich ist.

Musik¹, aber gerade in der Nähe ihres Ursprungs erhielt sich am längsten die alte Sachlage, welcher die Musik Gregors lediglich einer unter vielen gleichberechtigten Zweigen der kirchlichen Tonkunst war. Überraschenderweise wird sie dann in der Stadt Rom unter Androhung der Exkommunikation obligatorisch; Mailand, das ein kirchliches Seitenstück zu Rom hatte bleiben wollen, wird mit Hilfe der sozialen Pataria niedergeworfen; Zeichen, daß es mit seiner hierarchischen Selbständigkeit vorbei war, ist die Abschaffung seines bisherigen Kirchengesanges. Prinzipiell aufgehoben, kann er nur in herrenloser Verborgenheit sein Dasein fristen, wo er der Degeneration verfällt. So endete eine Entwicklung, über die schon vorher offiziell Schluß verfügt war. Der gregorianische Gesang war dieser Schluß: ein Musterbetrieb für den Kirchengesang des ganzen Abendlandes im ausgehenden Altertum, eingerichtet mit den Errungenschaften antiker Musik. Er hat schließlicb recht bekommen, zum Teil mit Gewalt. Aber diese konnte ihm nicht Dauer geben, wenn in ihm nicht ein an der Spitze der Kirchenmusik marschierender feiner Geschmack zutage trat, mag nun dessen Eigentümer historisch zu ermitteln sein oder nicht.

Die Frage nach der Person des Begründers und nach der Zeit der Begründung wird an dieser Stelle nur so weit erörtert, als dadurch das Verhältnis des gregorianischen Stils zu dem andersartigen Kirchengesange neben ihm beleuchtet wird.

Fast alle namhaften römischen Bischöfe seit Damasus sind auf weiterem oder engerem Gebiete des Kirchengesanges organisatorisch, fördernd tätig gewesen²; uns sind darüber mehr Nachrichten als sichere Spuren erhalten. Es scheint also, daß diese Männer am Kirchengesange manches versucht, auch der spätere gegen den früheren versucht haben, wobei denn das noch Brauchbare restlos in den Neubau überging und sich zu seinem älteren Urheber nicht mehr

1) Rietschel, Liturgik I, § 38.

2) Probst, Liturgie des 4. Jahrhunderts, § 103; Rietschel a. a. O. S. 339.

bekannte; das Abgelehnte aber fiel der Vergessenheit anheim. So wird auch das Verhältnis der gregorianischen Bestrebung zu dem von ihr angetroffenen Stande der Dinge zu denken sein; auch dieser signifikante Bestandteil der Kirche Roms ist nicht an einem Tage erbaut worden. Die Hoffnung, mit der Zeit das Wahre und Richtige zu treffen, liefs von Geschlecht zu Geschlecht, von Pontifikat zu Pontifikat nicht müde werden; endlich erledigte sich weiteres Experimentieren von selbst; der erreichten letzten Stufe wird die Ehre der ganzen Mühe und Arbeit zuteil; sie, die sich in unangefochtenem Bestande behauptet, wird je länger, je mehr als die abschließende erkannt. So ist der gregorianische Gesang nicht etwas schlechthin Neues, seiner gleichzeitigen Umgebung gegenüber nicht etwas schlechthin Anderes. Er gehört mit der vorigen Zeit zusammen als Abschluss ihrer Entwicklung; weiter und weiter ragt er in dieser Eigenschaft hinein in Jahrhunderte; vor dem nichtgregorianischen Gesange hat er so viel Vorzüge, wie ein unter planmäßiger Leitung und sorgfältig erwogener Ausbildung erzogener Mensch vor demjenigen, der sich selbst überlassen heranwuchs, wäre auf dessen Seite auch das Genie.

Der Hergang beim Siege des gregorianischen Gesangs spricht, wie schon angedeutet, nicht für sein inneres, zumal nicht für sein künstlerisches Recht. Wie steht es um dieses, verglichen mit seinen Nachbarn und späteren Gegnern und Besiegten?

Begreiflicherweise ist der gregorianische Gesang für die römische Kirche das Meisterwerk aller Zeiten; das Mittelalter sagte dasselbe in seiner Weise, indem es Gregor bei Herstellung des Meßbuches von Gottes heiligem Geiste geleitet sein liefs. Hiergegen wird der wirtschaftliche Tiefstand jener Zeit, der politische Zerfall und die Zersetzung und Zersplitterung des Volkstums geltend gemacht. Allein daraus folgt nicht, daß dies Zeitalter kunstlos, barbarisch sein mußte. Von der wirtschaftlichen Lage am meisten abhängig ist die Baukunst, kostspielig wie sie ist. Sie aber hat sich jener Zeiten nicht zu schämen ¹. Der politische und

1) Sie hat nicht die Vielseitigkeit und nicht die Meisterwerke anderer glücklicherer Zeiten aufzuweisen, auch läfst es vielleicht einen

nationale Wirrwarr hat die Kirche als das Bleibende in der Erscheinungen Flucht hingestellt, als das einzige Arbeitsfeld, das Talenten und geistigen Lebenskräften höherer Art etwas versprach¹. Solche gibt es zu jeder Zeit, in schwerer Zeit unter Umständen nur desto mehr. Aber eine schöpferische Kunst ist es nicht, die von Gregors Zeit behauptet wird; die in die alten Tempel Kirchen einbaute, die statt des Fresko das Mosaik pflegte, hat auch aus alten Liedern neue hergestellt².

Ist es ihr gelungen, aus Trümmern und heterogenen Abfällen etwas Einheitliches zustande zu bringen?

Aus den mittelalterlichen Handschriften hat Gevaert den in Frage kommenden Bestand von Melodien durch Aufdeckung von falschen Quinten, falschen Analogien, Transpositionen, Mischungen der Tongeschlechter, durch Abzug des Zierwerks, dessen Wachstum in den Handschriften verfolgt werden kann, mit großem Scharfblick wiederhergestellt. Wir haben in diesem Stücke von ihm m. E. einfach zu lernen. Die kurzen Antiphone weisen nach dieser Vorarbeit eine Gestaltung auf, die mit der antiken Melodie, nach Gevaert speziell der Kitharodie, zusammentrifft³; auch aus den längeren läßt sich durch Vergleich das antik gedachte Thema⁴ herausfinden; was nach Abzug des Themas übrigbleibt, ist dann die Arbeit der Kirche daran. Sie hat, abgesehen von der ungekürzten Wiederholung, bei der die Kunst nichts zu tun bekam, folgende Wege eingeschlagen:

a) Das Thema bekommt präludierende Gesangnoten; bzw.

Schluss auf die Qualität zu, daß manches jener Zeit angehörige Bauwerk seither verschwunden ist; immerhin werden in Verbindung mit ihr genannt: San Lorenzo fuori, Pietro in Vincoli, Apostoli, Cosma e Damiano, Maria in Cosmedin, sowie die kleineren S. Martino ai Monti, Teodoro, Maria in Via Lata.

1) Vgl. auch Gevaert S. 176f.

2) „Niemand zweifelt ja heute daran, daß die katholische Liturgie ein kostbarer Rest der antiken Kunst ist.“ Gevaert, Anm. S. V.

3) Die Untersuchung ist auf das Antiphonar beschränkt.

4) Man wird sich der Poesien des Synesius von Kyrene zu erinnern haben; s. hierzu in N. kirchl. Ztschr. 1905: Literargesch. Stellung d. ersten chr. Dichter.

es wird an seinem Ende verlängert — eine aus dem Accentus herübergenommene Erscheinung.

b) Das Anfangsmotiv wird einige Male nacheinander gesetzt.

c) Neben willkürlichen Einlagen, die das Thema erweitern, aber durch ihre unterbrechende Stellung auffallen, wird auch eine im Rahmen des Ganzen gehaltene Fortspinnung thematischer Gedanken beobachtet.

d) Die melodischen Grundgedanken werden durch melismatische Figuren umschrieben.

Gevaerts Resultat ist: Etwa 50 Gesänge in antikem Stil — die Zahl schwankt, je nachdem man einige unter ihnen noch für eigene selbständige Melodien hält oder mit anderen identifiziert — sind mit einer vielfach größeren Zahl von Texten unterlegt. Der größte Teil dieser 50 ist für keinen seiner Texte die Originalmelodie gewesen, sie sind vielmehr älter als die ganze Textsammlung und daher kaum anderswoher als aus der profanen Musik gekommen. Dafs alte Notenreihen rudimentär einer neuen Kunstschöpfung einverleibt werden, hat durchaus nicht die Bedeutung, wie wenn ein moderner Komponist seine Themen von einem anderen abschriebe¹. Dieser trachtet vor allem nach Originalität seiner Themen; der antike Komponist wählt im Gegenteil gerne unter vorhandenen Themen aus und weiß, dafs er so einer nicht unbegründeten Erwartung seiner Hörer entgegenkommt. Ihnen wurde durch einleitende bekannte Klänge ein Fingerzeig über die latente Harmonik des Stücks und die demselben inwohnende Stimmung gegeben. Die völlige Gleichgültigkeit der Alten gegen den Ruhm originaler thematischer Erfindung bestätigen auch unmittelbar ihre theoretischen Schriftsteller.

Nun haben die bisherigen Darstellungen das Verhältnis des gregorianischen Stils zur antiken Rhythmik meist in ne-

1) Gevaert verwendet hierfür den antiken Kunstaussdruck *Nomos*. Der modernen Musikgeschichte fehlt es übrigens nicht an Belegen, dafs auch mit einem geliehenen Thema die Komposition höchst originell werden kann; ein sehr bemerkenswertes Beispiel bei Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal I, S. 75.

gativem Sinne behandelt. Da hiervon das Gesamtbild der im altkirchlichen Kultus gebräuchlichen Texte, das wir uns machen, abhängt, soll dem Problem, das hier vorliegt, noch mit einigen Worten nähergetreten werden.

Die sämtlich aus der Bibel genommenen Texte weichen zumeist ab vom damaligen biblischen Wortlaut. Naturgemäß zuerst bemerkt man die Einlagen; z. B. in *in principio et ante saeculo Deus erat verbum*. Dies ist kein früher „Tropus“, denn Joh. 1, 1 hat da eine grammatische Umstürzung erfahren, das frühere Subjekt hat, zum Prädikatsnomen ernannt, einem neuen Subjekte Platz machen müssen; gleichwohl ist die Abänderung ohne ersichtliche dogmatische Tendenz. Wohl aber ist das Bibelwort durch die Einlage annähernd auf die Länge eines anderen gebracht, mit dem es zusammengekoppelt ist. Dieses (Luk. 2, 11) mußte sinngemäß bei seiner Entnahme aus dem ursprünglichen Zusammenhang einige Abänderungen erleiden, aber aus diesem Umstande können nicht alle erklärt werden¹. Offensichtlich sollte es, in annäherndem textlichen Gleichgewichte, zweiteilig gegliedert werden; das vorgelagerte Johanneszitat mußte entsprechend auf den Umfang von zwei Gliedern gebracht werden. Dies weist auf ein zuvor fertiges rhythmisches Schema zurück, und ein solches Schema konnte nur vorhanden sein in einer erwählten Melodie, mit der nun einmal diese beiden Texte einen Bund schließen sollten². Die unbedingte Anerkennung einer gegebenen Melodie ohne Rücksicht auf ihren Text muß man eine musikalische Tat

1) Später, im Mittelalter, haben die sogenannten Tropen auch feste liturgische Formeln nicht verschont; bekanntlich läßt sich die Erscheinung aber in ältere Zeit zurückverfolgen. Eine beträchtliche und verhältnismäßig leicht festzustellende Anzahl Abweichungen vom Urtexte ist von der Liturgie her in Handschriften des Neuen Testaments eingedrungen; Beispiel sind auch die Worte der Abendmahleinsetzung in Const. ap. VIII, 12. Man wird unterscheiden können zwischen rhetorischen Füllseln, dogmatischen Hervorhebungen und rezitativen Abänderungen.

2) Vgl. Gevaert S. 139: Manche Alleluja dienen auch zur Ausfüllung der übrigen Noten. — Hinwiederum werden Teile einer Melodie in Melismen verflüchtigt, S. 149.

nennen; ihr lag das Geschmacksurteil zugrunde, daß eben diese Klänge für die Bedeutung des Tages und Textes die passenden seien. Also man scheute sich, die Melodie durch Kürzungen zu entstellen: Gefühl für rhythmische Gliederung war vorhanden; nicht notwendig war dadurch die Erhaltung der authentischen rhythmischen Gliederung garantiert, welche die Melodie bisher gehabt hatte; aber eine irgendwoher überkommene, nicht zu verkennende Sangbarkeit muß es gewesen sein, die durch einen Zuschuß an Silben festgehalten werden sollte; sonst war er überflüssig. Sind Text und Melodie verschiedener Herkunft, so gilt eben die Asymmetrie des Textes nicht zugleich auch von der Melodie.

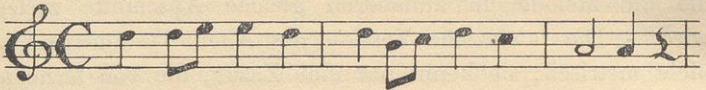
Nach diesem Eindrucke können wir uns keineswegs begnügen mit dem „einzigem rhythmischen Elemente im lateinischen Antiphonengesange, der periodischen Pause, durch die die Melodie in annähernd gleiche Abschnitte zerlegt wird“. Die lateinische Version des Alten Testaments¹ ist nicht metrisch; sie kennt nur eine Zäsur, die von ferne an die hexametrische erinnert; da nun die meisten Antiphone aus einem Bibelverse bestehen, dürfte Gevaerts Urteil über die Rhythmik der Antiphone allzufrüh von einer isolierten Betrachtung der Texte beeinflusst sein.

Nun wird, was aus den in die Bibeltexthe gemachten Einlagen zu schließeln ist, anzuwenden sein auch auf Kürzungen, die diese Bibeltexthe im Antiphonar erfahren haben. Aus den Kürzungen allein ist ja deren Motiv nie deutlich zu ersehen; darum werden sie erst im Anschluß an die Einlagen erwähnt: auch die Kürzungen können den erwählten Melodien zuliebe erfolgt sein und bezeugen dann ebenfalls das selbständige musikalische Interesse derer, die den gregorianischen Kirchengesang einrichteten. Im Prinzip soll die Forderung erhoben werden, daß die Sangbarkeit der Antiphone nicht unter dem Schutt des *rhythme libre* begraben bleiben muß².

1) Die metrischen Fragen des hebräischen Textes bleiben außer Betracht; noch Augustin dachte sich, was zu beachten, den Urtext in hebräischen Metren, ep. 101.

2) Pothier a. a. O. S. 297 mag dieses Universalheilmittel der Singpraxis empfehlen; in die geschichtliche Forschung aber würde hier-

Darüber, in welchem Rhythmus eine Melodie sangbar wurde, sind selbstverständlich das 7. und das 20. Jahrhundert nicht gleicher Meinung. Hier herrscht nicht ein angeborener und unverfälscht erhaltener Geschmack, sondern ein vielen Einflüssen ausgesetzter, durch die Geschichte der Musik bestimmter; am Ende der Antike sicherlich ein vielfach anderer als heute, nach Bach, Beethoven, Wagner. Andererseits liegt zwischen beiden Perioden kein völliger Bruch; der Neubau moderner Musik fußt auch auf der Arbeit der Antike als für ihn geleisteter Vorarbeit. Der damalige Begriff von Sangbarkeit kann uns daher nicht ganz verschlossen sein; in der Tat sind die Rhythmen, für die wir Vorliebe haben, auch im Altertum bezeugt. Folgendes Teilstück eines Antiphons kann unbedenklich einer uns allen geläufigen Gliederung unterzogen werden:



in man-da-tis e-jus cupit ni mis

Zu Beginn des bekannten, jetzt dem Niketas von Rematiana zugeschriebenen



te De-um

will die Melodie einen Daktylus, der Text nichts weniger als diesen. Nach antikem Geschmack ist der Daktylus für erhabene Gegenstände geeignet; der Anfangsrhythmus, nachdem er an dieser Stelle dem Sprechakzent zuwiderläuft, ist somit kaum zufällig gewählt. Das Gleichgewicht zwischen Text und Melodie ist gestört; diese Störung aber ausgeglichen bzw. verschleiert durch das Aufgebot zweier Klänge für eine Textsilbe ¹.

Beide versuchsweise rhythmisierten Stellen ließen sich an durch der Willkür Einlaß gewährt, und zwar in ganz anderem Umfange, als wenn die Sangbarkeit ein Kriterium des zu ermittelnden ursprünglichen Rhythmus abgeben soll.

1) Vgl. auch den Anfang der Melodie zum deutschen Text.

unser gebräuchlichstes Taktsystem, das zweiteilige, angliedern. Wenn zunächst in kleinsten Phrasen ein Zug des Sangbaren nachgewiesen werden kann, ist schon etwas erreicht. Sind doch unsere drei- und zweigeteilten Rhythmen, die überdies sämtlich mit dem Iktus anheben, nur ein kleiner Ausschnitt aus der Fülle von steigenden und fallenden Taktarten bis zu den päonischen, welche die antike Metrik an der gesungenen Sprache ausgebildet hatte¹. Die alte Melopöie arrangiert Klänge und Akzente so, daß die entsprechenden Abschnitte einer gesungenen oder deklamierten Phrase sich voneinander gegenseitig abheben; ihr ist eine Periode ein grammatisches, musikalisches und rhythmisches Gebilde², welches Wiederholung des rhythmischen Baues eines membrum in einem anderen membrum verlangt; aber: ändern dürfen sich zumeist die Klangstufe und die Intervalle; sodann Synkopen, die den rhythmischen Gleichlauf verdecken, können unter Umständen besonders wirkungsvoll sein; an beliebiger Stelle kann ferner ein membrum ohne Parallele eingelegt werden³.

Ging, wie Gevaert annimmt, der Kirchengesang lediglich von der Kitharodie aus, so war doch diese von der sonstigen antiken Musik nicht unberührt geblieben. Von der Bühne her kamen Kunstschöpfungen anderen Stils sicherlich auch zu ihr, darunter die *ποιήματα ἀπολελυμένα*. Sie bestehen aus melodischen Abschnitten (Kommata), je mit eigener

1) Wenn der Gesang von der Regel: „Eine Note auf eine Silbe“ abweicht, verzeichnet Pothier (S. 187) als Gesetz: L'accent se trouve comme renfermé et caché dans le groupe. Der gesprochene Text hätte wahrscheinlich De(-um) mit einem Iktus versehen; treten für ihn im gesungenen Texte zwei Ansätze der Stimme ein, so verleihen sie jedenfalls dem sonst für seinen Inhalt zu leichten Taktteil einiges Gewicht.

2) Daher werden für die Mehrheit der gregorianischen Gesänge Taktarten angewendet worden sein, die bei uns unbekannt geworden sind. Obige Stellen sind nur günstige, von selbst einleuchtende Proben, die allerdings ohne viel Suchen geboten werden konnten.

3) Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité II*, S. 149. An seinen Beispielen würde man ohne den Text der rhythmischen Symmetrie zumeist nicht inne; „rigoros darf man nicht sein“ (II, S. 161), namentlich nicht bei szenischen Liedern, S. 221.

Sangweise, die textgemäß gedacht und auch vorzutragen ist; ihre einzelnen Perioden sind verschieden nach ihrer Größe, ihren rhythmischen Elementen, ihrem Bau; von der Bühne kam ferner die „Parakataloge“, unser Melodram. Angesichts dieser lebensfrohen Mannigfaltigkeit ist die Hoffnung nicht groß, daß wir heute noch in gregorianischen Rhythmen zu singen lernen werden ¹. Denn in den gregorianischen Melodien liegt eine Welt von uns ungewohnten Rhythmen verschüttet ². Die Tradition ist hierüber völlig stumm. Die alte Meinung, der gregorianische Gesang habe aus lauter syllabischen Noten von gleichem Zeitwert bestanden, ist lediglich eine Verlegenheitsauskunft, weil die ältesten Notenhandschriften über die zeitliche Gliederung der Klänge gar nichts aussagen; allein man brauchte ihre Zeitmaße um so weniger zu notieren, je ohrenfälliger ihre Rhythmen einst waren. Nur in der Neumenschrift hat es den Anschein, daß mittelbar auch über Rhythmen Aussagen gemacht wurden. Aus ihr wie aus den Gevaertschen Forschungen wären die Voraussetzungen zu gewinnen, ohne welche die hier nur gestreifte Aufgabe, die gregorianischen Rhythmen zu finden, nicht gelöst werden wird. *(vgl. Dufayen, Houdart u. a.)*

Bei den Anpassungen der Texte an vorhandene Melodien wurde musikalisch verfahren, nicht gewaltsam. Wenn nun sicherlich manche Note auf mehrere Silben verteilt wurde, so lag es auch nicht weit ab, umgekehrt eine Silbe über mehrere Klänge zu strecken. Denn schon das Zeitalter der Antonine ist vom streng syllabischen Gesang unter Um-

1) Nur das Vertrauen zu dem *rhythme libre* befähigte Pothier, sich in dieser Richtung (S. 297) sehr optimistisch auszusprechen.

2) Vgl. Christ, Metrik S. 618: „Der Nachweis des einheitlichen Baus bei den großen verschlungenen Strophen der Dramatiker gehört zu den schwierigsten, kaum noch lösbaren Aufgaben der Philologie“. Dagegen für die gregorianischen Melodien kommen weder Scholiasten noch Theoretiker der Metrik zu Hilfe. Der Rhythmus, nach oft gebrauchtem Bilde der Pulsschlag des Lebens, ist entflohen; die schriftlichen Fixierungen der Melodie haben den Wert versteifter und veredelter Mumien. Auch die spätmittelalterliche Theorie des Mensuralgesanges verrät in ihrer Durchführung mindestens eines, daß nämlich das genuine gregorianische Taktgefühl bereits verloren gegangen war.

ständen abgewichen, indem lange Silben auf bis vier Klänge erstreckt werden konnten ¹. Vor wie nach dem gregorianischen Zeitalter war man also die Arbeit mit Leit- und Fülltönen gewohnt; so wird auch von der fraglichen Periode selbst die Möglichkeit nicht ausgeschlossen werden können, daß fertige Themen unter Abweichung vom streng syllabischen Prinzip auf kürzere Texte übertragen wurden. Dies aber ist in musikalischer Beziehung eine jener folgenschweren Tatsachen, deren Bedeutung nicht sogleich durchschaut wird ².

Nach dem Bisherigen kann über die kompositorische Tätigkeit der gregorianischen Periode nicht gering gedacht werden. Man hat stimmungsvolle Melodien ausgewählt ³. Ferner hat diese Zeit neue Melodien hervorgebracht ⁴. Wir werden auf Zyklen aufmerksam gemacht, die aus Antiphonen wenigstens stilvoll zusammengestellt sind. Hat es endlich die hypothetische Blüteperiode des römischen Kirchengesanges um 700 n. Chr. nicht gegeben, so wird die Zeit Gregors I. noch um das dieser Periode zugewiesene Melodiengut bereichert ⁵.

1) Gevaert, *Mélopée* S. XXVIII.

2) Die viel frühere Ausführung Efremscher Texte in Bardesanischen Melodien: „Zu Ende sind die 17 Midrasche nach der Melodie (לִקְרָא) der Lieder (שִׁירֵי) des Bardesanes“, Randbemerkung zu Efrems Gedichten, römische Ausg. Bd. VI, S. 128, zu Nr. 65 — hat vor allem das Metrum der Vorlage mit übernommen; die prinzipielle Abhängigkeit der Melodie von der Textgestalt wurde damals also noch nicht gelockert, und so ist überhaupt die Übertragung des *αὐτόμελον* bei Syrern und Byzantinern kein Seitenstück zu dem Werk, das die Männer des gregorianischen Kirchengesanges unternommen haben.

3) *Mélopée* S. 153. Die Beispiele hierfür ließen sich leicht vermehren, wenn man nicht so sehr darauf achten wollte, ob im Texte ein *ascendit* oder *mons* mit einer Quart aufwärts in der Melodie bedacht wird, als auf die Stellen, die es dem Sänger antragen, mit Pathos zu singen.

4) Gevaert macht das für 13 unter den 50 Melodien wahrscheinlich S. 172 f.

5) Eine besondere Stellung wies Gevaert denjenigen Antiphonen zu, welche in ihrer ältesten Gestalt keine biblischen, sondern martyrologische Texte aufweisen. Gevaert urteilt, martyrologische Antiphonen müßten jünger sein als biblische, namentlich psalmische, und begründet auf jene eine zweite Blütezeit des Kirchengesanges um 700. Nach dem

Jenes Hauptverdienst, die unabsichtliche Einbürgerung eines Gesanges, welcher der silbischen Knappheit entronnen

Dekretum des Papstes Gelasius I. seien jene im römischen Gottesdienste ausdrücklich verboten, und solches Verbot müsse doch nachhaltig gewesen sein. Das Dekret (abgedruckt z. B. bei Preuschen, *Analecta* S. 151) beginnt die Erörterung mit der Versicherung ungeheuchelter Hochschätzung der Märtyrer, und erwähnt darauf das mit derselben nicht ohne weiteres übereinstimmende Herkommen, speziell in der römischen Gemeinde Märtyrerakten nicht vorzulesen, weil man ihre Verfasser nicht wisse und daher manches mit dem christlichen Standpunkte nicht Harmonisierende zu hören bekommen könne; der Kritik aber wolle man nun einmal keine willkommene Gelegenheit schaffen. Die hierin liegende Vorsicht nennt sich selbst *singularis*, was rhetorisch sein könnte, ohne eine gegensätzliche Übung in anderen Gemeinden anzudeuten. Tatsächlich werden in diesen Märtyrerakten gelesen (*peregrinatio Silviae* 19, 2; 23, 5 ed. Geyer in *Corp. script. eccl. lat. Vindob.*, Bd. 39, S. 37 ff.); somit wird das Adjektiv ernsthaft zwischen römischem und aufserromischem Brauch unterscheiden sollen. Aber, wie der *Messkanon* zeigt, konnte der römische Gottesdienst der Märtyrer mit ihren Namen gedenken, ohne dafs Erdichtungen legendarischer Phantasie zur Vorlesung gelangten. Auch Antiphone auf den Märtyrer des Tages sind durch die angeführte Stelle des Dekrets nicht im geringsten betroffen. Vielmehr freut sich Gelasius, fortfahren zu können: „Wir mitsamt der vorerwähnten Gemeinde verehren alle Märtyrer sowie ihre glorreichen Siege mit aller schuldigen Ehrerbietung“, welcher Satz offenbar auf einen Brauch im Rahmen des Gottesdienstes anspielt.

Deutlicher noch spricht sich Gregor I. aus in ep. VIII, 29 (Migne, S. L. 78, S. 930f.). Nachdem er Eusebius h. e. VIII und einige in einem Sammelbände vereinigte Akten erwähnt hat, fährt er fort: „Wir aber (gesprochen im Namen der Christenheit zu Rom?) haben die Namen nahezu aller Märtyrer in einem Buche gesammelt und ihre Passionen nach dem Datum geordnet (*distinctis per dies singulos passionibus*) und halten (danach) Gottesdienste. In diesem Buche steht (aber) nur Name, Ort und Tag, nichts Ausführlicheres, so dafs oft mehrere Märtyrer auf einen Tag treffen.“ Also etwa ein Märtyrerkatalog in kalendarischer Anlage zu kultischen Zwecken, auf alle Fälle ein Ritualbuch. Mehr Angaben brauchten auch die über Märtyrer gesungenen Antiphone nicht zu bringen. Ja man hätte sie fest formulieren können, um der Lektion ganzer Akten vorzubeugen, während etwa die biblischen Antiphone noch der Wahl überlassen blieben.

Nach ihrer musikalischen Gestalt teilte Gevaert die Antiphone in drei Stilperioden. Durch charakteristisches Zierwerk und andere Abänderungen unterscheiden sich die beiden späteren von der ersten nach seiner Theorie. Nun finden sich aber Antiphonarmelodien, die in der

ist, war zwar ein Notbehelf für die Begründer, doch eine weittragende Erfindung. Prosaischen Texten ist jetzt eine

Gevaertschen zweiten Periode eine viel reicher entwickelte Gestalt aufweisen, als wenn ihnen ein martyrologischer Text unterlegt ist. In solchem Falle muß die Methode sich treu bleiben, die letztere Gestalt der Melodie als deren erreichbar einfachste also in die erste Periode gesetzt werden, samt ihrem martyrologischen Text. Gevaert aber hatte sie, um dieses Textes willen, in die dritte, späteste Periode gerückt. Sein Urteil über die Chronologie dieser Texte ist aber, wie gezeigt, nicht bindend.

Stellt man sich Melodien im Stil der dritten Periode vor, die wohl mit martyrologischem, nicht aber mit biblischem Texte verbunden sind, so wäre das immerhin eine Instanz für das jüngere Alter der martyrologischen Antiphone. Wenn die biblischen schon eingerichtet waren, fanden solche Melodien freilich keine Gelegenheit mehr, auf biblische Texte übertragen zu werden. Allein — solche Melodien hat Gevaert eben nicht entdeckt. Es fehlt also auch von der musikalischen Seite des Objekts her am Stützpunkt für seine Chronologie der Texte.

Ist eine Melodie auf Psalmtexte nicht oder nur selten angewendet worden, so gilt sie ihm als relativ jung, möglicherweise ist sie eine neue Schöpfung der Männer des gregorianischen Kirchengesangs. Dies der eine methodische Grundsatz, nach welchem Gevaert verfährt. 13 Melodien schied er vorweg aus, als aus dem Zeitalter der Grundlegung dieses Kirchengesanges selbst stammend. Liegen nun aber nicht wenige Melodien zu Psalmtexten und auch anderen Bibelworten so vor, daß Gevaert sie in seiner dritten Periode der reichst entwickelten Notengestalt gar nicht vertreten sein läßt, so sind wir ja in Wirklichkeit gar nicht in der Lage, das Alter ihrer verschiedenen überlieferten Gestalten zu bestimmen. Wir müßten es für möglich halten, daß sie, so wie sie überkommen sind, trotz ihrer ehrwürdigen Texte erst in der zweiten und dritten Periode dem Antiphonar einverleibt wurden, nach demselben Verfahren, das jene 13 Melodien aus der antiken profanen Musik hinauswies.

Dagegen werden die martyrologischen Texte nur mit den Melodien verknüpft vorgefunden, die auch „schon“ zu Psalmversen Verwendung finden und deren musikalische Gestalt der ersten Periode Gevaerts sich einfügt. Wie kann aus dieser Verknüpfung geschlossen werden, die martyrologischen Texte seien die jüngsten? Man sieht nicht, wie sie es hätten recht machen sollen. Wären sie mit singulären Melodien ausgestattet, so hätten sie analog jenen 13 für jung gelten müssen. Nun sie aber auf Melodien häufig angetroffen werden, soll auch das ein Grund für ihre spätere Entstehung sein. — Man müßte denn in der ältesten erreichbaren Gestalt von Melodien martyrologischer

Melodie möglich, die nach rhythmischen Regeln gebaut ist; Texte mit regelmässiger Akzentuation aber können jetzt eine Melodie erhalten, deren rhythmische Anlage der Metrik des Textes nicht folgt¹. Das einfachste deutsche Volkslied wurde möglich erst durch die Lockerung des straffen Zusammenhangs zwischen Wort und Gesang. Die Metren sind zwar selbst durch Anwendung primitiver musikalischer Rhythmen auf das Sprechen entstanden und haben auch ohne Ansehung ihres Textes künstlerischen Eigengehalt. Den Griechen war dies am wenigsten entgangen, wie ihre Lehre vom Ethos des Metrums beweist. Nutzbar aber wird die hierin gesammelte Erfahrung erst nach Loslösung der musikalischen Rhythmopöie vom Sprechakzent der in Musik zu setzenden Worte. Vorher engte der Komponist den Dichter ein und umgekehrt. Schon der Text mußte entstehen unter

Texte einen degenerierten Typ nachweisen können. Wie aber soll das — ohne das Original dieser Melodie — gemacht werden? Gevaerts Beispiele (S. 172 f., 280—282, 300 f.) sprechen direkt gegen diesen Ausweg.

Selbstverständlich ist das Antiphonar noch bis 900 n. Chr. gewachsen; manche martyrologische Antiphone können aus naheliegenden Gründen nicht zu anderer Zeit angesetzt werden, als Gevaert getan. Aber damit ist keine eigene Periode des Kirchengesangs um 700 gesetzt; diese bleibt vielmehr völlig problematisch; auch ihre künstlerischen Verdienste gehören in Wirklichkeit der durch Gregor I. gekrönten Periode an.

Zwar ist es für den vorliegenden Zusammenhang nicht das dringendste Anliegen, ob der spezifisch römische Gesangstil von 700 oder 600 n. Chr. datiert. Jedoch das geschichtliche Bild, das Gevaert von ihm entwirft, möchte sich in den Geschichtsverlauf des Kirchengesanges im ganzen nicht gut einfügen; das Resultat, daß der Melodienvorrat, der die musikalische Tätigkeit des gregorianischen Anfangs bezeugt, gröfser ist, als ihn Gevaert abmafs, sollte an dieser Stelle nicht verschwiegen werden. — Noch anderes in dem von der Chronologie handelnden Kap. 6 kann nicht auf Zustimmung rechnen. Nur eine geistreiche Behauptung ist z. B., das Alleluja sei erst mit Konstantin aufgekommen. Dies Erbstück aus dem Tempel sollte sich der urchristliche Enthusiasmus haben entgehen lassen? Vgl. Apok. 19. Tertullian de or. 27 (Migne S.L. 1, S. 1301), wo die Worte „qui simul sunt“ auf eine (Haus-) Gemeinde verweisen.

1) Gaisser (Oriens christianus 1903) denkt in derselben Weise die Anwendung des Hirmus auf die Troparia bei den mittelalterlichen Byzantinern.

Rücksicht darauf, daß aus ihm ein Rhythmus herausgehört werde, der der jeweiligen Stimmung Rechnung trug. Aber das Wort vermöge seines Sprechakzents war hierbei dem Dichter oft ein sprödes Material. Ein außerordentlicher Meister mochte es restlos überwinden. Ein anderer mußte sich mit Konzessionen behelfen. Hier war der adäquateste Ausdruck für das, was er zu sagen hatte, aber er fügte sich nicht ins Metrum, war nicht euphonisch. Oder das rhythmische Schema stimmte zu einem Teil des Textes; der nächste aber brachte einen völligen und beabsichtigten Stimmungsumschlag; da wirkte es für das feinere Gefühl geradezu deplaciert¹. Nun wird der Melodie ihr Takt nicht mehr vom Akzent des Textes diktiert. Damit ist aber keineswegs der Willkür die Tür geöffnet; vielmehr werden fortab Text und Melodie, bei getrennter Marschroute gegenseitig unbeengt, ihr Höchstes beide aufbieten, eine Totalwirkung zu erzielen.

Die Melodiebildung hütet noch lange das Erbe antiker Metrik, die an Texten, von der Quantität ihrer Silben her, ausgebildet war; sie ist nicht mehr die antike Metrik, denn sie führt eine Sonderexistenz, abgesehen vom Sprechen. Wie man sich dieser Tragweite bewußt wurde, dafür ist ein erstes Zeugnis das nach dem Kontext oft sinnlose Alleluja². Im Gefolge dieses Wortes kommt die Zusammenstellung einfacher Vokale zur Basis langer Melodien auf, die zunächst textlosen Sequenzen wachsen ins Uferlose aus reiner Freude

1) Vgl. Christ, Metrik S. 624f. 641. Der Unterschied zwischen quantifizierenden und akzentuierenden Metren macht sich an dieser Stelle nicht geltend.

2) S. auch Anm. 27 a. E. Augustin scheint es als Erinnerung an das alte Zungenreden zu betrachten, indem er es (enarr. I ad psalm. 32, 8; Migne S.L. 36, S. 283) unter dem Kontrast begreift, der die Stellung des Christen bezeichnet: alter und neuer Mensch, Altes und Neues Testament, altes und neues Lied. Dem letzteren läßt er auf profanem Gebiete die bäuerlichen Jodler entsprechen. — Bei Ausführung eines solchen jubulum wird ein Lektor von einem Vandalenpfeil in die Kehle getroffen (Migne S.L. 58, S. 197). — Ins Äußerste gesteigert scheint der Aufwand an Zeit und Kraft auf dieses wortlose Singen im Kirchengesang der Kopten. Einiges auch bei Köstlin, Gesch. d. Gottesdienstes, S. 18. Fleischer II, 121; I, 109.

am Klangspiel; später finden sich die Transpositionen der Tongeschlechter hinzu, und damit ist der Polyphonie und neueren Harmonik der Weg geebnet.

Indem der römische Kirchengesang Melodien nahm, wo er sie draussen hörte, und sie in Dienst stellte, hat, wie an anderen Orten und zu anderen Zeiten auch, die profane Kunst für die Kirche gearbeitet. Hier, an der musikalischen Seite ihres Gesanges, liefs die Kirche sich beschenken. Dagegen mußte sie die Gebende sein bezüglich der Texte. Die gregorianische Melodie war und blieb für Worte bestimmt, wenn auch nicht aus den Worten, denen sie nunmehr gehörte, geboren. Ohne Text hätte sie ihren Beruf in der Kirche nicht erfüllt. Ohne daß der Kirche die musikalische Seite nebensächlich wäre, weil sie deren Entstehung so vielfach fremden Kräften überliefs und sich nur eine nachträglich eingreifende Oberleitung vorbehielt, lag es doch in der Natur der Sache, daß die Beschaffung der Texte als der Kirche eigene Aufgabe zu stehen kommt. Dieser Grundsatz läfst jedoch in der Durchführung wieder recht verschiedene Abstufungen zu. In dieser Hinsicht hebt sich, wie immer bemerkt worden ist, der gregorianische Stil von seinen Verwandten, von denen aus übrigens erst abschliessend über seine Eigenart geurteilt werden soll, deutlich ab. Daher soll, bevor zu ihnen übergegangen wird, noch dieser Differenzpunkt erwähnt werden. Die Tradition spricht zwar von Hymnen, die Gregor für den Kirchengesang eingerichtet habe; allein an den ältesten Ritualbüchern hat sie keinen Anhalt. Walafrid Strabo hätte das eigentlich wissen müssen; denn zu seiner Zeit hatte Rom seine Stellung zu den Hymnen noch nicht geändert, erst seit dem 12. Jahrhundert kennen die römischen Gesangbücher liedförmige Texte. Daher auch die kleine Anzahl von Hymnen unter den Werken Gregors I. angezweifelt ist. Anderswo sind liedförmige Texte überall vorgesehen, in der *regula Benedicti*¹; im mozarabischen Gesang besonders

1) Benedikt spricht über das Singen in Kap. IX—XIX (Ausg. von E. Schmidt S. 23 ff.); Kap. IX „läfst“ nach einigen biblischen Texten „den ambrosianischen (scil. Hymnus?) folgen“; Kap. XI schreibt das *Te Deum* vor, den „hymnus: te decet laus“, in einer Vigil, von der

reichlich; soweit man urteilen kann, auch im sogenannten ambrosianischen. Auf den Konzilien überwiegt die hymnenfreundliche Stimmung in reservierter Fassung zu jener Zeit¹. Die Frage, ob Dichtungen im Gottesdienste zuzulassen seien, wurde damals also ernsthaft verhandelt. Das gregorianische Rom antwortet durch die Tatsache der Ablehnung. Ausdrücklich konstatiert wurde sie nicht; auch nicht, als sie später endlich aufgegeben wurde. Sie dürfte also damals in Rom nicht neu herbeigeführt worden sein. Wenn die Männer des gregorianischen Stils Kirchenhymnen mieden, so fügten sie sich einem Herkommen. Rom — vielleicht nur die päpstliche Kirche dortselbst — nimmt hierin, gegen seine nächste Umgebung gesehen, eine vereinzelt Stellung ein; diese ist aber nicht unbegreiflich, wenn es sich etwa um einen seinerzeit bewußt ergriffenen, vielleicht von einer geschichtlich bedeutenden Persönlichkeit herstammenden Brauch handelt². In Fragen des Textes dachten andere Kirchen moderner als die römische³. Um so mehr tritt die moderne Tendenz der musikalischen Seite der gregorianischen Gründung hervor⁴. Hier wollte sie voranstehen, Musterhaftes bieten; die Freiheit der Bewegung hatte sie dazu. Das Beste, das ein geläuterter Geschmack aus der voraufgegangenen Entwicklung für würdig befand, wurde zusammengetragen und umgestaltet.

die Laien nicht eben ausgeschlossen gewesen sein können. Anders können die *hymni* Kap. XVII ff. verstanden werden.

1) 2. Konzil von Tours 560 (Mansi IX, S. 803 c. 23) ist für, (2.) Konzil von Braga 563 gegen die Hymnen (ebenda S. 778 c. 12).

2) Mutmaßliches über das römische Exil des Athanasius 339—346 s. später.

3) Die zitierte Epistel Gregors verrät in einem analogen Falle dieselbe Vorsicht und Zurückhaltung. Über Gregors Hymnen s. Ebert, *Gesch. der Lit. des Mittelalters* I, S. 527 ff. *Druck!*

4) Dieselbe spricht sich auf der römischen Synode von 595 aus: es sei leider Brauch geworden, daß die Diakonen ihren Beruf hauptsächlich als Sänger auffaßten; man verlange nichts weiter als *blanda vox* und urteile danach, ob einer *populum vocibus delectat*. — Die Remedur besteht darin, daß dieser Teil ihres Berufes den nächst tieferen Klerikern übertragen, das künstlerische Interesse also völlig anerkannt wird. Mansi IX, S. 1226.

Dies Beste wurde aber, wenigstens zum größten Teil, von poetischen Texten abgenommen, das gesamte sangbare liedförmige Gut des gregorianischen Urbestandes. Dies läßt auf die Zugkraft schliessen, welche die Originalmelodien ausübten; wo entsprechenden Texten die Tür verschlossen war, fanden die Melodien wenigstens Eingang. Diese Musik mußte sich also schon vor der gregorianischen Stilgründung überzeugend und vielverheißend entwickelt haben; zugleich aber schlug sie auch Bahnen ein, auf welchen ihr führende Kenner nicht folgen wollen. Deren Einfluß reichte zunächst gar nicht weit; überall, wo nach Jahrhunderten Kampf und Eroberung des gregorianischen Stils sein Gebiet erweiterte, hatte also zunächst noch die Fortentwicklung Raum, welcher der gregorianische Stil sein Halt zurief. Der sogenannte ambrosianische, der gallikanische und mozarabische Gesang enthält die ungehemmte Fortbildung und vielleicht Zersplitterung jener musikalischen Strömung, von der einmal durch eine energische Zusammenfassung der Kräfte der gregorianische Typus festgehalten wurde. Es war ein förmlicher Beschluß, bei einer erreichten Entwicklungsstufe stehen zu bleiben, während nebenher dieselbe Entwicklung sich fortsetzen durfte. Bis zu welchem Grade von Treue in der Konservierung es das römische Werk brachte, ergibt sich aus Gevaerts Forschungen; auch die vorgetragenen Erwägungen werden bestätigen, daß Fortbildung und Sonderentwicklung, eventuell Degeneration im römischen Gesang jedenfalls weniger Spielraum hatten, als außerhalb. Der römische Stil gleicht einem frühzeitig und verhältnismäßig erfolgreich dem Wechsel der Zeiten entnommenen Zweige eines Baumes mit noch vielen anderen, sich überlassenen Verästelungen. Insofern sind alle Gegner, die er nachmals vertrieb, Fleisch von seinem Fleisch, wenn auch mehr oder weniger eigenartig geworden; insofern war der gregorianische Gesang vorhanden, ehe er begründet wurde. Der gemeinsame Ursprung gehört der Zeit der römischen Reichs- und Kaiserkirche an.

Die deklamatorisch-rezitativen Bestandteile der Liturgie ¹,

1) Der Amiatinus enthält die Rezitative, wie sie vor 700 ausgeführt

die neben den liedförmigen einen beträchtlichen Teil bilden, können ihren Ursprung bis über die Periode zurück verfolgen, welche die „Nomoi“ ausbildete und adaptierte. In ihrem Vortrag herrscht mit Ausnahme der Anfangs- und Schlusflokeln das feste Gesetz des Sprechakzents, eingeschränkt etwa durch Erinnerungen an die Silbenquantität, jedoch mit allen Konsequenzen für die musikalische Gestaltung. Wäre die älteste Form dieser rezitativen Klangreihen wiederherstellbar, sie lieferte uns ein treues Phonogramm aus dem Gottesdienst der Kirche der Cäsaren; denn die gregorianische Bestrebung fand hier nichts anderes zu tun als Kodifikation und — nach mehrfacher Annahme — Zugrundelegung eines Normaltetrachordes, welches den Halbton unten hatte¹. Auf dem Gebiete des Kirchengesanges geschah dasselbe, was Justinian für die Rechte anordnete. Vor Schluss hielt die alte Welt ihre Inventuraufnahmen.

Gar nicht oder zu spät brachten es zur Kodifikation die Seitenäste. Hier blühte die Improvisation nach Maßgabe allgemeiner Stilregeln. Wie die Namen und die Verbreitungsgebiete zeigen, nahm diese Entwicklung provinzialen, nationalen Charakter an. Es wäre verwunderlich angesichts der Tendenz der Kirche, im Volksleben einzuwurzeln, wenn es nicht so geschehen wäre. Daher ist wenig Aussicht, in den Dokumenten dieser Stile eine frühere Stufe als die gregorianische anzutreffen. Die mittelalterliche Tradition hat gerade hiervon ein deutliches Bewußtsein. Ihr Urteil über den sogenannten ambrosianischen Stil² ist in der Form von Voreingenommenheit für den gregorianischen diktiert; wird

wurden (Fleischer II, Kap. 1. 2. 5. 6) und von der antiken kirchlichen Ausführung jedenfalls beträchtlich weit abliegen. Wäre die antike selbst bereits aus der jüdischen hervorgegangen, wie Fleischer vermutet, so dürfte sie von ihrer Einführung in die Kirche an bereits nicht mehr uniform gewesen sein.

1) Nach Fleischer hatte es den Halbton vielmehr oben (II, S. 47).

2) *Nimium delicatarum vocum pervertit lascivia. Plurimi nullum pene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronuntiant, maxime inanis gloriae cupidi*, bei Gerbert, *Scriptores I*, S. 275.

diese Tendenz ausgeschaltet, so bleibt als tatsächlicher Stand der Dinge erkennbar, daß auch noch in später Zeit die Kodifikation dort nicht erreicht war, ohne die man sich auf römischer Seite einen korrekten Kultus nicht mehr vorstellen konnte. Die „eitle Ruhmsucht“ der dortigen Gesangskräfte ermäßigt sich von selbst auf ein zu rügendes, im Gottesdienste unwürdiges Eingehen auf den Geschmack der Hörer, also auf Anpassung und Anerkennung des ortsüblichen, heimatlichen, Musiktreibens. Wenn der sogenannte ambrosianische Gesang sich der volkstümlichen Entwicklung der Musik anschmiegte, brauchte er keine durchgeführte Kodifikation, in gewissem Sinne vertrug er sie nicht einmal. Diese hatte Rom vor den anderen voraus; das lehrt schon die Energie, mit der sich Karl, der Universalmonarch, für den römischen Stil entschied. Als er in Mailand gegen den ambrosianischen Stil zwangsweise vorgehen liefs, war natürlich seine Absicht, der Reichsidee zuliebe von oben her zu uniformieren. Aber eine Gesamtregelung des gottesdienstlichen Lebens hätte er wohl lieber anderswoher als von Rom bezogen, klopfte er doch auch in Byzanz versuchsweise an. Er hätte sie sich wohl auch nach mailändischer Weise gefallen lassen, wenn dort für eine solche gesorgt gewesen wäre. Dort aber waren offenbar nur Teilstrecken des Kultus in Ritualbüchern festgelegt; Rom hatte sich für alles vorgeesehen. In seiner langen Freiheit machte der italienische nichtrömische Gesang noch beträchtliche Fortschritte in der Fixierung; je länger er ihr Zeit liefs, desto weniger konnte etwas Einheitliches zustande kommen; daher kam einer Bestrebung, die Wert auf Einheitlichkeit legte, das Recht, ihn auszurotten. Auch gegen den römischen Gegner besann sich der sogenannte ambrosianische Stil nicht auf seine Eigenart: Stücke des gregorianischen Rituals nahm er an ¹. Mehr noch bezog er aus Byzanz ². In diesem Kirchengesangstil

1) Paléographie musicale, Bd. 5f.; Probst, Liturgie des 4. Jahrhunderts, S. 231.

2) Hierin änderten die politischen Verschiebungen nichts. Indem z. B. der Hof von Ravenna den Boethius als musikalische Autorität auftreten läßt, verbreitet er byzantinische Kunst. S. auch Fleischer I, S. 112f.

liegen also ganz verschiedene Schichten übereinander. Von einzelnen Stellen kann ein hohes, sogar über den Bischof Ambrosius von Mailand zurückreichendes Alter vermutet werden; die große Masse des aufgespeicherten liturgischen Gutes aber ist für jünger als das gregorianische zu halten¹. Der Name des Ambrosius sollte daher überhaupt nicht mit einem bestimmten Ritual in Beziehung gebracht werden; würde dasselbe a potiori die „Mailänder“ Liturgie heißen, so rückte es durch diesen Namen auch äußerlich in eine Reihe mit den verwandten Ritualen, die ja nach ethnographischen Rücksichten benannt sind². Der Mailänder Stil lehnte sich an den Namen eines großen einheimischen Kirchenmannes an, weil sich die Stellung dieser Gemeinde im Ganzen der hierarchischen Organisation der Christenheit auf diesen Begründer zurückführte. Sein Andenken sollten allerlei Institutionen gleich Denkmälern lebendig erhalten. Wollte man beweisen, daß Rom in Mailand nichts zu sagen habe, so berief man sich auf Ambrosius' Zeiten. Die Sonderart Mailands äußerte sich nun täglich im Kultus; darum führte er seinen Namen nach der geschichtlichen Grundlage dieser Sonderart, und zwar bei Freunden und Gegnern³. Als dann die Rechts- und Machtfrage um das Dasein dieses Stils brennend wurde, da dürfte es geschehen sein, daß gelehrte Arbeit auf alte Quellen zurückgriff, die den Ambrosius persönlich in den Kirchengesang eingreifen lassen, man erinnerte sich seiner auch als eines Kirchendichters und suchte diesen Daten eine direkte Beziehung auf das seinen Namen führende Ritual abzugewinnen.

1) Die Namen Ambrosianisch, Gregorianisch behaupten das Gegenteil.

2) Die hauptsächlich von P. Kienle ausgehenden Bemühungen um eine Herausschälung älterer Stilarten aus den Mailänder Büchern werden im besten Falle jenen gregorianischen Gesang, der vor Gregor da war, wiederfinden und die Sonderentwicklung erläutern, die er unter (gotischem und) langobardischem Einflusse einschlug; schwerlich aber wird auf diesem Wege das erforscht, was man sich unter ambrosianischem Gesange zu denken pflegt.

3) Läge Mailand im Orient, so hätte es seine Liturgie kurz entschlossen mit dem Namen des Barnabas geschmückt.

Die historischen Mafsnahmen des Ambrosius auf dem Gebiete des Kirchengesangs bespricht sein gröfserer Schüler Augustin¹ und sein Biograph Paulinus². Letzterer sagt nichts dagegen, dafs Augustin

a) Ambrosius nach orientalischem Muster verfahren läfst³,

b) das hierbei an den Tag gelegte Entgegenkommen gegen den zeitgenössischen musikalischen Geschmack beifällig hervorhebt⁴.

Das letztere Prinzip hat der Mailänder Gesang also vom echten ambrosianischen Gesang. Augustin wäre nun — auch ohne Walafrid Strabo⁵ — dahin zu verstehen, dafs er in seiner Gegend Mafsnahmen für den Kirchengesang angeregt hat, deren Wert er im Anschlufs an die Neuerungen des Ambrosius erwägt⁶. So hängt auf dem Wege über Am-

1) Conf. IX, 6f. Ebert (Lit. d. Mittelalters I, S. 170f.) macht darauf aufmerksam, dafs Augustin die Vigil nicht erwähnt; s. u.

2) Vita Ambr. 13 (Migne S.L. 14, S. 33f.). Die Stelle wird auf das Jahr 386 bezogen.

3) Partes orientales sind nach kirchlicher und politischer Sprache ein geographischer Begriff; vgl auch Drewes, Gött. gel. Anzeigen 1886. I, S. 293.

4) „Modulatio convenientissima“, Conf. X, 33; auch *liquida vox*.

5) *Ordinem Ambrosii traduxit in Africam*, De reb. eccl., nicht in Kap. 22 und 25, der grundlegenden Stelle.

6) Zur Zeit seiner Taufe (387) und auch nachher empfand er in Rührung — *quantum fleui in hymnis . . . et currebant lacrimae*, Conf. X, 33 — die Macht des Gesanges der „Brüder“: *magno studio fratrum concinentium vocibus et cordibus*. Die Worte können auch von einem Kirchenchor gesagt sein, der aus den Berufschristen gebildet wäre: Augustin wurde zu den christlichen Sängern hingezogen und vollzog durch die Taufe den Anschlufs an sie. Bis dahin war er, nach der Sitte jener Zeit, Christ mit Taufaufschub gewesen; dafs er sich das Christentum vor der Taufe abspricht, würde, konsequent durchgeführt, die damaligen Massen ausserhalb der Kirche stellen und jedenfalls ihnen nicht den Brudernamen belassen. Ob es ein Massengesang war, bei welchem der Absicht nach kein Anwesender untätig blieb, läfst sich daher aus diesen Worten nicht entnehmen. Aus den folgenden hört man den Ambrosius: *voces influebant auribus et eliquabatur veritas in cor et exaestuabat inde affectus pietatis* (s. später). Er spricht dann von einer *pia plebs*, die um den Bischof versammelt war, und unter derselben auch Monika, vorne an, wenn Vigil gehalten wurde.

brosius und Augustin mit den bisher genannten territorialen Stilen auch ein afrikanischer zusammen. Nur hat er die Stürme der Geschichte nicht überstanden. Da andererseits Ambrosius in Sachen des Gesanges seine Vorbilder aus dem Orient nahm, so kommen noch weitere territoriale Sonderentwickelungen für unseren Zusammenhang in Frage:

Byzantinische oder nördliche Griechen;

Augustin machte so mit, wie der Großstädter außergewöhnliche Begebenheiten aufsucht, und wurde hierbei Zeuge der überraschenden Wirkung der neu eingeführten Gesangsweise. Dies spricht eher für einen Gesang der ganzen plebs. Denn was kunstvolle Produktion von Chören vermag, das war dieser Mann längst gewöhnt (X, 33). Da hierauf noch gesagt wird, fast alle „Heiden“ hätten seither die Mailänder Gemeinde (*cantus ecclesiae* X, 33 gen. subj.?) in diesem Stücke nachgeahmt, so erhält man ein gewisses Recht, als Sänger den sogleich danach erwähnten *populus* als Ausführenden zu denken. Muß zwischen *pia plebs* und *fratres* geschieden werden, so kann immerhin das Zustandekommen des Gemeindeliedes insofern als Verdienst der *fratres* betrachtet werden, als sie die Stützen des Gesanges bildeten. X, 33 spricht Augustin ausschließlich von gehörtem Gesange, jedoch ist das durch das schriftstellerische Schema dieser Generalbeichte bedingt, welche nacheinander die Wahrnehmungen der fünf Sinne abhandelt (ab *aurebus meis atque ecclesiae*; „ich ruhe darin“). Nicht der Gesang überhaupt ist die von Augustin diskutierte Neuerung, sondern ein bestimmter Stil desselben: *Sanctis dictis religiosius et ardentius moveri, cum ita cantantur, quamsi non (ita) canerentur*. Dieser Gesang wird ausgeführt *cum suavi et artificiosa voce*; der davidische Psalter erfreut sich nunmehr eines *melos omne cantilenarum suavium*; *sonos animant eloquia tua*; *ipsis sententiis vivunt*; diese aus dem Texte mit Naturnotwendigkeit hervorgehende Melodie ist aber, wie sich zeigen wird, das Wesentliche am antiken Gesang, der demnach je nach Sprache, Rasse, kurz national verschieden ausgeführt wird. Er ist die Sprache des die Worte begleitenden und sie verstärkenden Gefühls: „*Omnes affectus spiritus nostri pro suavi diversitate*“ haben „*proprius modos in voce atque cantu, quorum occulta familiaritate excitentur*“. Die Neuerung heißt geradezu ein *institutum*; Augustin stellt die Einführung derselben so dar, als habe er sich mehr von der Zeit tragen und führen lassen, und reserviert sich — wohl angesichts der bisher mit gutem Grunde musikscheuen Pädagogik — den Rückzug. — Wenn es in Mailand *nimirum annus her* war *aut non multo amplius*, so könnte der Grund für diese absichtlich unbestimmt gemachte Zeitangabe der sein, daß schrittweise mit der Neuerung vorgegangen wurde und man je nachdem diesen oder jenen Schritt als den eigentlichen Anfang ansehen konnte.

südliche Griechen in Syrien, Alexandrien und Nebengebieten, und von diesen aus ferner

Armenier;

Kopten;

Efremische und jakobitische Syrer.

Angesichts der territorialen Vielseitigkeit des Kirchengesanges wurde ein Vordringen der Forschung über diesen Stand der Dinge hinaus für unmöglich gehalten¹. Aber diese Gruppen werden von Gemeinsamkeiten so sehr durchzogen, daß man hierbei nicht stehen bleiben kann. Diese Gemeinsamkeiten weisen auf eine Periode vor den Sonderentwicklungen territorialer Stile zurück.

Zunächst wiederholen sich wesentliche Bestandteile der Gottesdienstordnung bei den genannten Völkern in derselben Reihenfolge. Noch heute wird dieser Umstand zufolge einer kirchenpolitischen Tendenz in mancher Darstellung reichlicher vorgeführt, als geschichtlich ist. Denn auch handgreifliche Differenzen machen sich bemerkbar. Auf Grund der Liturgien allein könnte daher eine gemeinsame Abhängigkeit des gottesdienstlichen Gesanges in den einzelnen Territorien nicht angenommen werden. Die alte Kirche hätte sich etwa auf gewisse Wortskizzen und Textformeln zur Unterlage für den Gottesdienst einigen können, ohne zugleich die künstlerische Ausführung vorzuschreiben. Bei dieser Ansicht wäre aber mit einer Freiheit der Melodie vom Texte gerechnet, deren allmähliches Entstehen, erst durch das gregorianische Werk, oben ersichtlich gemacht worden ist. Dieser Freiheit ging voran die strenge Abhängigkeit des gesanglichen Teils eines Liedes von seinem Text.

In die armenische Liturgie ist z. B. ein Stückchen Griechisch eingedrungen². Hiermit ist nicht nur der Weg

1) Den 4. Band der *Histoire générale de la musique* von Fétis durchzieht die These, daß sich die christliche Musik durch Mischung aus rein nationalen Urgestaltungen hervor ihr spezifisches Gepräge erworben habe.

2) *Προσχῶμεν*, aus Const. ap. VIII, 12 (Lag. S. 25) bekannt, findet sich in der armenischen Liturgie (z. B. bei Pascal, *Origines et raison de la liturgie cath.* S. 1273 ff.).

gewiesen, woher Armenien sein Ritual bezogen hat, sondern es ist auch zu behaupten, daß dies Signal, das bei den Armeniern vielleicht älter war als ihr Ritual im ganzen (das sonst durchweg national gehalten ist), übernommen wurde mit einem mehr oder weniger nach griechischem Vorbilde geregelten Tonfall. Heute benutzen wir Gesangnoten mit untergelegtem mehrsprachigem Texte; die Melodie ist, von einigen möglichst unauffälligen Konzessionen abgesehen, dieselbe. Damals bedeutete die Übersetzung eines Textes unfehlbar die Neugestaltung seines Vortrags nach dem Musikstil der betreffenden Nation. Nicht aus Berührungen des Gedankeninhalts ergibt sich irgend etwas über eine gemeinsame Vorstufe der nationalen Kirchengesangstile; die Laute und deren Zeichen sind zu befragen, also an erster Stelle die sogenannten Neumen.

[Fortsetzung im nächsten Heft.]