

Untersuchungen zum Kirchengesang im Altertum.

Von

Dr. **Wilhelm Caspari** in Erlangen.

(Fortsetzung 1.)

Die Neumen sind seit Guido als eine Notenschrift gebrandmarkt, die ihren Beruf verfehlt hat. Ihre Verbreitung ist daher nur denkbar an der Hand der Gesangpraxis, als unpraktische Beigabe; Selbstzweck war die Neumensache sicherlich niemals. Ihre Formen und Gebrauch sind vielfach korrupt geworden, und zwar auch innerhalb eines Territoriums, so daß sich die Ausführung in jedem derselben vielfach eigenartig gestaltet. Je später, desto komplizierter ist der Neumenbetrieb². Aus beiden Gründen kann die Übernahme der Neumen in einem Territorium nicht allzu spät erfolgt sein. Wenn sie z. B. nach Armenien im Mittelalter gekommen wären, würde dies zur Folge haben eine Neueinrichtung des dortigen Kirchengesanges von Grund aus; und diese führt entweder zu der Annahme, daß bei den Armeniern bis dahin überhaupt nicht gesungen worden sei, oder daß ein bisheriger nationaler Gesangstil abgeschafft, und an seiner Stelle ein griechischer importiert worden sei. Es ist aber die erste Annahme nicht denkbarer als die zweite. Die Neumen müssen um die Mitte des 7. Jahrhunderts auf

1) S. oben S. 317—349.

2) Daher schliesslich gewaltsame Versuche zur Vereinfachung, bei Pothier c. 5.

die armenische Weise, zu singen, bereits eingerichtet gewesen sein, und ihre erste Einführung wäre noch geraume Zeit früher anzusetzen ¹.

1) Die Neumen der armenischen Mechitaristen von S. Lazaro in der Lagun hat Petermann gesammelt in Zeitschr. d. deutschen morgenländ. Gesellsch. 1857, S. 363 ff. Die byzantinischen bei Fétis, Bd. 4 und Christ-Paranikas, Anthologia gr. carminum Christianorum gehören einem recht jungen Typus an; s. Fleischer, Neumenstudien I, c. 7 u. III. Die Einrichtung des armenischen Kultus wäre z. B. denkbar unter Nerses, einem Verehrer Basilius' d. Großen (s. Gelzer in Sitzungsber. der k. sächs. Ges. d. W. zu Leipzig 1895, S. 151 f. 163). Nur daß dieser Basilius selbst in seiner später zu behandelnden Ep. ad Neocaes. 63 Migne, S. G. 32 als sein Vorbild in kulturellen Dingen die südlichen Gegenden des römischen Ostens bezeichnet. Nach Gelzers Schilderung sieht, was Nerses leistete („eine neue Kirchenordnung wurde festgesetzt, eine Sammlung der Glaubensartikel veranstaltet“) noch recht rudimentär aus, überdies folgten Umwälzungen von solcher Heftigkeit, daß die Einbürgerung der Gründungen dieses Kirchenfürsten einstweilen noch für eine recht unsichere Sache gelten muß. — Die hauptsächlich dogmengeschichtliche Untersuchung von Ter-Minassiantz (Die armenische Kirche in ihren Beziehungen zu den syrischen Kirchen, Gebhardt-Harnack, Texte u. Unters. 26, 4) unterscheidet politische und geistliche Beeinflussung Armeniens von Byzanz her, kulturelle und kirchlich-praktische von Syrien, worunter aber nur national-syrische Arbeit unter Ausscheidung südgriechischen Wesens verstanden wird. Die Mission war von Syrien eröffnet (Edessa, Nisib, S. 3—5), viele kirchliche Ausdrücke sind syrisch, oder durch syrische Vermittelung nach Armenien gelangt (S. 11 f.); wichtiger ist für den gegenwärtigen Zusammenhang die Entstehung der armenischen Schrift (S. 21 ff.) unter christlich-syrischem Einfluß, die syrische Kirchensprache (S. 3. 22). S. noch S. 92; Gelzer, S. 153. 172. Über die griechischen Fremdwörter hat Brockelmann in Zeitschr. d. deutsch-morgenl. Ges. 47, S. 1—42 gehandelt. Keines unter ihnen ist wichtiger als das erwähnte (S. 348, Anm. 2) *προσχωμεν* der armenischen Liturgie, welches zum ersten Male begegnet Const. ap. VIII, also angefügt einem griechisch und syrisch erhaltenen Buche aus der zweisprachigen Gegend von Edessa-Antiochien. So geht der Weg des Gottesdienstes nach Armenien deutlich von Süden her; das möchte auch die wahrscheinlichere Marschroute der Neumen sein; über deren Ähnlichkeit mit den griechischen Neumen, was Gestalt oder Namen betrifft, s. Fleischer I, c. 6, namentlich S. 68. 72. Daß es im armenischen Neumensystem Einzelheiten gibt, die nicht lediglich Konsequenzen aus der griechischen Erbschaft sind, kann von einer Kirche, die sich so national eingebaut hat, nicht überraschen. Ein vorgriechischer Gebrauch der Neumen folgt daraus

Die Bezeichnungen dieser Musikzeichen, z. B. *ὄξεία*, *πετάση* („Schwellung“?) *ἐλαφρόν*, *ἀποστροφή*, *βαρεία* und ihre armenischen Äquivalente, tun eine uns fremde, aber bestimmte Auffassung des melodischen Vorganges kund: die Melodie gilt nicht als eine irgendwie geordnete Folge von Einzelklängen, deren jeder im menschlichen Gehör seinen akustischen Ort und sein Kennzeichen nebst Benennung besäße; sie wird vielmehr als eine Aufeinanderfolge von Intervallen betrachtet; die Eigenart des Einzelklanges wird lediglich in seine Relation zum nächstvorhergegangenen und nachfolgenden Klange verlegt. Ruhet die Neumen auf dieser Anschauung, so sind unter ihnen die Versuche, einzelne Töne fest und absolut zu bezeichnen, sekundär; primär bezeichnen die Neumen Intervalle, nicht Klänge; Bewegungen, nicht deren Stationen; Zeiten, nicht akustische Vorstellungen. Nach einer Bemerkung von Fétis, die noch immer Hervorhebung verdient¹, sind die Neumen unseren Schlüsseln zu vergleichen, nicht unseren Noten; unsere Schlüssel verfahren so, daß ein und dasselbe Zeichen, nur durch Wechsel des Standortes, verschiedene Töne bedeutet; bzw. ohne auf eine der Notenlinien eingestellt zu sein, besagt der Schlüssel überhaupt nichts. Erst mit dieser Notenlinie wurde denn auch die absolute Skala der Klänge errichtet, welche für jeden Ton und jede Note des heutigen Musiklebens die Grundvoraussetzung bildet. Die Vorstellung dieser absoluten Skala lehrt uns die Melodie aus einzelnen Tönen zusammengesetzt zu denken, während sich die alte Zeit unter Ton etwas Kontinuierliches und daher einen Singular dachte. Dieser Vorstellung vom Tone entspricht noch ziemlich die Violine. Denn wie wird auf ihr ihrer Konstruktion gemäß der Klang erzeugt? Auf derselben Saite, mit demselben Bogen, denselben Gliedern geschehen die lebhaftesten Tonbewegungen; die vielfältigst zergliederten Klangreihen ziehen vorüber, indem an den auf-

schon deshalb nicht, weil sie schriftliche Texte voraussetzen, diese aber in Armenien mit dem 1. Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts n. Chr. beginnen (Ter-M., S. 22).

1) Fétis a. a. O., S. 34.

gezählten materiellen Vorbedingungen des Tones nur geringfügige Zustandsänderungen vorgenommen werden. Es ist ein charakteristischer und durchherrschender Klang in seinen konkreten Abwandlungen, und es liegt auch der Gedanke viel näher, daß die Zahl derselben durch die möglichen zwischenliegenden unbegrenzt vermehrt werden könnte, wodurch aber nur sie selbst hinter dem Einen und Gleichen, das in ihnen allen hörbar wird, zurücktreten. Dasselbe, nur weniger bequem für die Beobachtung, lehrt die menschliche Stimme. Hier ist auch die Sprache konservativ geblieben; sie läßt aus einer Kehle immer nur eine Stimme kommen, welche jedoch nur in einzelnen und beständig verschiedenen „Rufen“ und „Lauten“ zu beobachten ist. Wir werden es aber als eine höchst dankenswerte Geistestat der Voreltern ansehen dürfen, daß sie mit kühner, ja willkürlicher Abstraktion, welche nur um den Preis einer Vernachlässigung der Fülle akustischer Wahrnehmungen zu haben war, in diesen etwas Gemeinsames aufgriffen und dasselbe „Stimme“ betitelten. Denn wenn ein Ruf oder Laut eine andere Schwingungszahl, andere Dauer, Stärke und Klangfarbe hat, als ein zweiter, wo liegt dann eigentlich in beiden das, was die Identität bedingt? Eine anders eingestellte Kehle ist strenggenommen nicht mehr die Kehle von der vorigen Sekunde. Solche Erwägungen gehören mit dem verbreitetsten Instrument unserer Tage, dem Klavier zusammen; es ist in seiner Struktur der klassische Ausdruck der modernen Vorstellung von einem Plural „Töne“. Jeder einzelne derselben wird durch seinen eigenen Apparat erzeugt, und indem man diese Apparate nebeneinander bringt, entsteht die Skala der Klänge, deren Abbild wir an der Tastatur haben.

Antik gedacht wäre dagegen die Bestimmung (Fleischer I, 43), Singen sei so viel als der Stimme die dem Sinne jedes Wortes angemessenste Beugung oder Inflexion zu geben. Schriftlich aufgezeichnet kann eine solche werden, ohne freilich der mündlichen Erläuterung zu entraten, durch beliebig zu wählende Sigla. Es sind die Akzente, Neumen einfacher Art. Sie wollen das Atemholen und Atemverwenden, Veränderungen einer Stimme in ihrer Lage (d. i. ihre auf und ab steigenden

Tonschritte), die rhythmische und dynamische Gliederung des Vortrags schematisieren, des weiteren „gemäß der syntaktischen Gliederung des Sprachtextes an den verschiedenen Einschnitten in die Monotonie eines nur akzentisch [im engsten Sinne] modifizierten currens“ [Gleichton; Fleischer II, 44] die geregelten Tonbewegungen am Ende eines Versfußes, dann eines membrum usw. kodifizieren. So bilden sich „konzentische und melodische Wucherungen“ in stereotyper Ausführung, zu ihrer Bezeichnung aber eigene Akzente komplizierter Beschaffenheit, die Gruppenneumen, wie solche das System der Neumen in seiner ausgebildeten und gegliederten Gestalt aufweist. Diese Tonschrift ist nicht nur der Spiegel der [damaligen] Entwicklung der Musik (Fleischer I, 127), sondern auch der Vorstellung von der Musik. Unpraktischer war die damalige Vorstellung als die unserige, nicht unrichtiger. Der Ton wäre heute mit einem Gemälde zu vergleichen, das mit gleichlaufenden Strichen in lauter Quadrate zerlegt ist.

Die Akzente den Sängern vor ihren Augen in die Luft zu schreiben, das wäre denn das Verhältnis der Neumen zur Cheironomie, von der die alte Theorie nicht viel zu sagen hat. Sie wird eben eine angewandte Kunst oder vielleicht nur Praktik sein, und samt den Neumen abzuleiten sein von der Musiktheorie: zwei parallele, vielleicht sich ergänzende Versuche, in der Praxis mit dem zu arbeiten, was diese durch Zählen und Messen in Bewältigung der Klangbewegungen geleistet und auf kurze, für die Anwendung geeignete Formeln gebracht hatte. Hatte sie z. B. die Melodie in *προσχορησμός, διαπέντε, άγωγή, άμέσως* usw. zerlegt, was lag näher, als für diese Kunstausdrücke, mit welchen Bewegungen des vokalen Organs gemessen wurden, Sigla zu erfinden und dem Text beizuschreiben? So würde sich eine meistvertretene Klasse von Neumen erklären, ohne der Erklärung der übrigen Schwierigkeiten zu bereiten. Die Akzente der Synagoge, die man im ganzen ebenfalls für Neumen halten darf, sind leider noch nicht genügend erforscht, um der Forschung als fruchtbringende Parallele dienen zu können.

Diese Bemerkungen zu der viel, aber nicht mit durchschlagendem Erfolge verhandelten Neumenfrage sollten hier nicht unterdrückt werden, weil an ihnen jene Gemeinschaftlichkeit in der Methode des Kirchengesanges haftet, welche durch seine konkrete Gestaltung nach nationalem Geschmacke noch nicht verwischt ist. Erst diese Beobachtungen machen die Gemeinsamkeit in den Ritualtexten und Hymnen bedeutsam; es kann nunmehr nicht blofs ein versprengtes Wort, sondern der armenische Kirchengesang in seiner Grundlage nicht anders denn als Abzweigung des Gesangs der südgrichischen Christenheit der Reichskirche vorgestellt werden. Alsbald allerdings nahm er einen intensiv nationalen Charakter und Fortgang an.

Die erwähnte Zwischenstation Edessa nebst dem syrischen Volke überhaupt steht der antiochenischen Christenheit noch näher. Natürlich haben die monophysitischen Melodien ¹ nach gewöhnlichem Urteil nationale Art angenommen; prinzipiell stehen sie damit innerhalb der territorialen Periode des Kirchengesangs. Die Melodien der orthodoxen Syrer ¹ überraschen hingegen durch geringen Klangumfang. Sie leben von zwei Tetrachorden, deren eines um eine Stufe über das andere hinausreicht, alles in allem also von einer Quinte. Sie sind durchweg zweiteilig; der erste verläuft ohne Schluss, der zweite führte, deutlich als Antwort auf den ersten gedacht, ursprünglich wohl immer zum Grundton ². Nun veröffentlichte Paléographie musicale, Bd. 5 eine Melodie aus Mailand, welcher der Text *Te laudamus* usw. untergelegt ist. Ihre erste und dritte Zeile bewegt sich innerhalb eines Tetrachords, ihrer zweiten und vierten liegt ein Pentachord zugrunde, das um eine Stufe über das Tetrachord hinausreicht, und abwärts einen Quartsprung gestattet ³. Die Brücke solcher entlegener Verwandtschaft kann wiederum nur die

1) Proben bei Fétis (nach Renaudot) a. a. O., S. 62 ff.

2) So jetzt noch in Melodie 2 u. 5, a. a. O.

3) A. a. O., S. 18. Einige Erweiterungen der ursprünglichen Melodie durch Anfangsfloskeln, die wohl mit ihrer Adoptierung für den jetzigen lateinischen Text zusammenhängen, konnten in Abzug gebracht werden.

südgriechische Christenheit gewesen sein. Allein selbst in der frühesten Zeit, da es Christen gab, bediente man sich keiner derartig engen Skala¹; diese gehört vielmehr in die sagenhafte Zeit vor Terpander². Wenn man das in der Christenheit nicht gewußt hat, so müssen die erhaltenen Melodien als Zeugen einer weitverbreiteten Bestrebung gelten, einen Kirchengesang ins Leben zu rufen, der sich von sonst gangbarer Musik bewußt abschließt; und die Frage taucht auf: welche Periode der Christenheit hatte hierzu Zeit und Mittel, welcher Periode ist das hierin ausgesprochene Bewußtsein zuzutrauen? Hat aber die Christenheit gewußt, daß sie archaisierte, so muß sie ja die zeitgenössische Gelehrsamkeit zu ihren Diensten gehabt haben, als sie solche Melodien entwarf. Liefen diese dem Zeitgeschmack von Anfang ihres Bestehens zuwider, so konnten sie sich auch in ihrer, dem geschichtlichen Fluß entnommenen Form behaupten. Unglaublich, daß hier Syrer, dort (Goten und) Langobarden auf einen und denselben Melodiestil verfallen wären. Aber ein wissenschaftliches und künstlerisch gebildetes Volk wie die Griechen mochte sich einmal in der Praxis auf die Anfänge seiner Gesangkunst zurückbesinnen; wer das unmoderne Produkt überkam, konservierte es in eben dieser Fremdartigkeit.

Auch eine Abzweigung ist der koptische Kirchengesang; zunächst wegen der Jubila, die nur ins Ungeheuerliche verlängert sind; sodann wegen seiner kultischen Bräuche³. Überdies bestätigt es die ganze koptisch-christliche Literatur, die weniger als eine andere eine geistig-selbständige Fortsetzung bildet. Wie über Edessa nach Armenien, führt auch ein Weg über die Kopten nach Abessynien. Diese Abzweigung hat in höherem Grade barbarische Nationalsitten in Kultus und Kirchengesang eingeführt; ihr Notensystem

1) Die antike Theorie hat so gewissenhaft registriert, daß wir über diesen Punkt genau unterrichtet sind (Westphal, *Melopoie* in: *Hdbch. der musischen Künste*; ihm folgt Gevaert, *Histoire &c.*).

2) Vgl. Flach, *Griechische Lyrik* I, S. 123. 194.

3) Über den Gottesdienst im Kloster Joh. Cassian, *Instit.* II, 10f. Wenig bietet die *Historia Lausiaca*.

aber, das semitische Alphabet, ist bestimmt, Gesangverzierungen und Bewegungen des Klanges, nicht aber feste Einzelklänge oder Tonstufen darzustellen¹.

Durch den Islam wurde deutlich und früh der Zusammenhang dieser territorialen Entwicklungen unter sich gesprengt. Von Omar, dem Eroberer Ägyptens, bis zum frühesten Ansatz der gregorianischen Aktion zurück sind nicht mehr als 50 Jahre, und schon ist damit die Grenze gesetzt, über welche hinaus keine universalistischen Einflüsse auf die orientalischen Kirchenstile statthatten; diese Einflüsse haben ihre Zeit hauptsächlich, oder — bei dem Gevaertschen Ansatz — gänzlich vor der gregorianischen Kodifikation gehabt. Es ist die Zeit der eigentlichen Herrschaft und Stärke der geeinten Reichskirche, von ihr hat die vorgregorianische Periode die geographisch außerordentlich weite Basis, die im Bisherigen durchwandelt werden mußte. Dagegen gibt es keine so deutliche Grenze des Einflusses des orientalischen Kirchengesangs auf das Abendland. Noch fast das ganze Mittelalter bestehen die nördlichen Griechen, und ihr Kirchenstil fand sogar durch Slawen den Weg nach Westen; mehr noch aber mag Ravenna, später Venedig dem Mailänder Stil zugetragen haben, was auf dem Athos, in der Hagia Sophia zuerst laut geworden war; als wichtigste Berührungspunkte werden angeführt:

- a) Das *αὐτόμελον* als Einrichtung der Gesangbücher und ihrer Dichter.
- b) Gleichung von *ἀκολουθία* und *sequentia*.
- c) Viele griechische Musikausdrücke, namentlich die Zählung der Tonarten.
- d) Einzelnes, z. B. die Improperien der Karfreitagsliturgie im römischen Text; aber griechische Wörter auch sonst z. B. im gallikanischen Texte².

1) Fétis (a. a. O., S. 111. 115) bemerkt hierzu, daß jedenfalls praktisch die Klänge vorkamen nur in greifbarer Reihenfolge, nicht isoliert; von dieser ihrer Erscheinungsweise seien sie in der abessynischen Niederschrift noch nicht losgelöst. Dies ist aber das Prinzip des neumatischen Systems.

2) Warren, *Liturgy and Ritual of the Celtic Church*, p. 46—57

Allein für die Einführung dieser und anderer Einzelheiten stehen kaum die Jahrhunderte fest, ja wenn *χορὸν* aus *canticum* verderbt wäre, so hätte es in dieser Bewegung auch Rückläufe gegeben, eventuell erst seit dem Bischof Julius denkbar, unter welchem mutmaßlich die römische Gemeinde das Latein zur Gottesdienstsprache erhob.

Die Periode des territorialen Kirchengesangstils, die im Unterschied von der gregorianischen die vorletzte heißen möge, hat in ihrer byzantinischen Verästung, um von den Asiaten und Afrikanern zu schweigen, die Neuzeit erlebt. Sie steht unter dem Zeichen der Heimatmusik. Diese bestimmt den Stil des Kirchengesangs. Parallel hierzu stehen offenbar die Texte in heimatlicher Sprache und im Gewande nationaler Dichtungsformen. Dieser zweite Punkt bedarf für das Morgenland keines Beweises. Inwiefern trifft er auf die Mailänder Einflusssphäre zu?

Es sind eigentlich zwei getrennte Fragen, was Ambrosius gedichtet hat¹ und seit wann einiges davon dem Kirchengesang angehört. An den sechs, eventuell zehn Hymnen kann ihr sprachlicher Charakter festgestellt werden. Die

kommt ebenfalls zu dem Resultate, dafs es abenteuerlich wäre, eine Entlehnung aus dem Orient unter Umgehung des übrigen Abendlandes anzunehmen (z. B. Stowe-Missal; ebd. S. 233), sondern einfach zufolge „Art und Ursprung der Kirche, durch welche zuerst das Christentum den Kelten gebracht ist“. Die Neumen können im Abendlande bis jetzt gar nicht weit zurückverfolgt werden; jedoch aus Isidor von Sevilla, der gelegentlich über das Klangphänomen philosophiert, mit Gevaert ihre damalige Unbekanntheit im Abendlande zu schliessen, wäre vorschnell. Der gelehrte Mann behauptet nur, Klänge liessen sich nicht graphisch nachbilden, und das ist heute noch wahr, wie viel mehr zur Zeit der Neumen.

1) Die auf Grund äufserer Bezeugung und innerer Verwandtschaft für echt geltenden Hymnen, deren Texte schon sehr häufig publiziert wurden, finden sich auch aufgezählt bei Möhler, *Gesch. d. alten u. mittelalterl. Musik*, Sammlung Göschen, S. 64. Biraghi, *Inni sinceri* etc., suchte noch weitere acht für Ambrosius zu reklamieren, ähnlich Drewes, S. J., *Aur. Ambr.*

vorsichtige Untersuchung und Zusammenfassung Försters¹ hat als ein Kennzeichen ergeben, daß die echten Hymnen die Silbenquantität beobachten. Die damalige Sachlage der Poesie auf lateinischem Boden kann also nicht nach dem ausschließenden Gegensatz: hie quantifizierende Metrik, hie rhythmisierter Sprechakzent, begriffen werden. War erstere lediglich Domäne der Kunstpoeten, so konnte Ambrosius, der Vertrauensmann einer großstädtischen Riesengemeinde, nichts Zweckwidrigeres tun, als es mit diesen zu halten, und damit den volkstümlichen Geschmack in der Kirche zu desavouieren. Die quantifizierende Metrik begann einst jedenfalls, indem sie Hand in Hand mit der Sprache ihres Volkes ging; wenn sie nunmehr eine — teils künstliche — Blütezeit hinter sich hatte, mag sie zwar in einen beträchtlichen Abstand von dem geraten sein, was das Volk Kunst nannte; das Volk aber dichtet auch, und freut sich, denen, die ihm als Vorbilder in dieser Kunst gepriesen werden, gewisse Kunstgriffe abzusehen, welchen — mit Recht oder nicht — künstlerische Wirkungen zugeschrieben werden. In der ausschließenden Schärfe, die in den Worten Kunstdichtung und Volksdichtung zutage tritt, kann es diesen Gegensatz zu Ambrosius' Zeiten nicht gegeben haben. Die Volksdichtung war durch einen Niederschlag der Technik der Kunstdichter und zudem durch die damals alles durchdringende Rhetorik von ihrem elementaren Zustande entfernt, welcher in den meisten Fällen nur eine, allerdings unumgängliche, Abstraktion ist. Die Hymnen des Ambrosius sind dadurch, daß sie quantifizieren, nicht Luxusgegenstände der Bildungsaristokratie, nicht unpopulär. Populär hingegen ist einmal der Vers; Ambrosius konstruiert ihn nicht selbst, sondern benutzte altitalische Bildungen; sodann die konsequente Verknüpfung der Verse zu Normalstrophen einer einzigen Gattung. Diese anspruchslosen Vierzeiler im althergebrachten metrischen Gewande bezwecken keine verblüffenden Effekte, sie rechnen auf beifällige und leicht vollziehbare Annahme

1) Förster, Ambrosius, Bischof v. M., eine Darstellung s. Lebens u. Wirkens, S. 266 f.; Ebert a. a. O., S. 171 ff.

in weitesten Kreisen. Etwa 50 Prozent dieser Verse bringen jedoch die Quantität der Silben nicht zur hörbaren Geltung, indem nämlich in ihnen unter Herrschaft des Sprechakzents die Hebung und Senkung ebenso verteilt werden muß, wie auf Grund der Quantität¹. Damit wollte Ambrosius nicht einen neuen Stil auf eigene Faust in die Dichtkunst der Kirche einführen; denn seine Zwecke beim Dichten waren aufserästhetische, wenigstens, was die Verknüpfung seines Talents mit den Bedürfnissen seiner Zeit anlangt; der Silbenquantität legt er noch so viel Bedeutung bei, daß man sie über gewisse Lizenzen hinaus nicht ignorieren dürfe, ohne dem Ohr auch des Volkes wehe zu tun; daher verschließt er sich den Errungenschaften der bisherigen Dichter nicht. Andererseits erkennt er, welche große Hilfe im Sprechakzent für die Fortpflanzung und das Festhalten von Liedern liegt, und macht sich daher auch dies Prinzip dienstbar. Erfolgreich war seine Dichtungsart, das zeigen:

- a) die baldige Erwähnung auf abendländischen Konzilen; die zwischen den Zeilen deutliche Bewunderung Augustins, s. gleich unten, und Conf. XII, 32,
- b) fortgesetzte Pflege der von ihm herrührenden Stilgattung unter seinem Namen als Pseudonym (s. unten).

Ein Mann, von dem nicht auszumachen ist, ob er als ein Dichter gelten muß, hat in der Tat mit Meisterschaft zwischen zwei auseinandergehenden Formprinzipien vermittelt. In dem bisher dargelegten Sinne darf nunmehr gesagt werden, daß auch die Mailänder Texte nationale Form einschlugen.

Die hiervon zu trennende zweite Frage, seit wann Am-

1) Die Deutschen sind, von Klopstock und Platen abgesehen, nicht im Zweifel, daß ihre Dichtungen nach dem Sprechakzent zu skandieren sind. Dennoch stellen unsere Dichter die Worte „Heil dir“ oft als einen Iambus ein; auch die Arbeit, die unsere Lehrer bei unseren Deklamationsstudien mit uns hatten, war darauf gerichtet, den Sprechakzent gegen die narkotische Macht des rhythmischen Schemas zu schützen. Darum kann man auch daraus, daß Ambrosius aus Worten wie *deus*, *preces* usw. steigende Versfüße bildet, nicht schließen, er habe den Sprechakzent in seinen Dichtungen nicht berücksichtigt.

brosius' Hymnen dem Kirchengesang angehören, kann nun wohl keine andere Antwort erhalten, als: von Beginn ihres Bestehens an. Dies war von Anfang an ihre Bestimmung, und dieser Bestimmung stand ein Hindernis um so weniger entgegen, als vielleicht gerade ein Bedürfnis des Kirchengesangs es gewesen ist, das diese Dichtungen veranlafte. Augustin machte das „Deus creator omnium“ zum Musterbeispiel seines 6. Buches über die Musik. Es muß ihm wohl als eine allbekannte Dichtung gegolten haben. Und er verwendet es in einem Buche, das, wenigstens dem Plane nach, zum richtigen Singen Anleitung geben sollte. Auch wird eine einzelne Dichtung eines Mannes, der das Dichten nicht zu seinem Lebensberuf erkor, sich schwerlich in der Öffentlichkeit behaupten, aufer als Gesang. Auch Augustin persönlich stellte diesen Hymnus vielleicht deshalb als Beispiel der Kunst auf, die er für die rechte hielt, und auf die er dann wie im Kreise wieder zurückkommt, weil er einen tiefen Eindruck von dem Hymnus hatte. Fast wäre man geneigt, die bekannten Äußerungen seiner Selbstbiographie (S. 346, Anm. 6) vorwiegend auf diesen Hymnus zu beziehen, den er Conf. XII, 12 ausführlich zitiert.

Videmus flere praeduros, sagt sein Dichter über die seelische Macht des Kirchengesangs¹. „Der Psalm lernt sich früh und leicht“, spielend nehmen auf diesem Wege die Köpfe die Lehre an². Formell auf biblische Lieder eingeschränkt, ist diese Beobachtung doch auch an der Stelle niedergelegt, da sich Ambrosius über sein Dichten selbst ausspricht³. Die Einschränkung auf die Psalmen der Bibel

1) Enarr. in psalm. I. (Migne, S. L. 14, S. 969 A). Ebert (a. a. O., S. 175) fand in der Lyrik des Ambrosius „Herrschaft des Gemütslebens“, womit er heute schwerlich Zustimmung finden wird.

2) Sine labore percipitur, cum voluptate servatur (Migne, S. L. 14, S. 968 D).

3) „Im Wettstreit sind alle bestrebt, ihr Glaubensbekenntnis abzulegen (durch Hymnen), den Vater, Sohn und Geist wissen sie in Versen zu preisen. Alle, die kaum Schüler sein konnten, sind schon Lehrer (des Glaubens) geworden“, Sermo c. Auxentium (Migne 16, S. 1060). Sollte auch diese Stelle eine Anspielung auf Augustin per-

ist also durch den Zusammenhang jener Stellen bedingt, die in der Einleitung zu den „Ausführungen über Psalmen“ zu lesen sind, und nicht nur liegt hier keine Negierung aufserbiblischer Lieder vor, sondern die Schilderung der seelischen Macht der Psalmen hat auf diese und zu ihrer Verherrlichung manches übertragen, was zunächst an den mit dem Reiz der Neuheit umkleideten Liedern beobachtet war¹. Gesungen wird (der Psalm) zur *delectatio*, gelernt zur *eruditio*. Drakonische Gebote halten nicht nach; was aber in angenehmer Form beigebracht wird, das hält. Wenn alle Sittenlehre lieblich ist, so besonders durch ein liebliches *carmen*: es erfreut das Ohr durch die Süßigkeit des Psallierens und besänftigt den Geist². Ambrosius ist der Römer von echter edler Art; die Ausbreitung und Verkörperung des sittlichen Ideals ist sein Lebenszweck. Er geht nun im praktischen, kirchlichen Berufe auf; aber auch in seinen geistigen Bestrebungen hat er einen sicheren Takt für das, was praktischen Wert in sich hat; das andere läßt er beiseite. Ein angeborener Blick entdeckt ihm seine Mittel und Wege. Originalität und Tiefe sind Eigenschaften, die wir bei ihm am wenigsten verlangen dürfen. So steht es z. B. mit seiner Schriftstellerei³ (S. 348, Anm. 1). Sie ist im ganzen nicht sein geistiges Eigentum; soweit es die Fülle der Aufgaben des praktischen Amtes und Lebens gestattete, hat er in Geschwindigkeit seine Zeit genützt, um aus dem, was er las, alles, was er billigte, möglichst weit über den Kreis seiner persönlichen Wirksamkeit hinaus zu verbreiten; er popularisiert die Arbeit des Orients für das Abendland; in freier Weise bearbeitend, setzt er an Zeitgenossen und Früheren

sönlich enthalten? Certatim kann antiphonischen Gesang andeuten. Ebert, a. a. O., S. 169.

1) Hymne und Psalm als synonym z. B. en. in ps. 28, 1 Migne Bd. 14, S. 1089. Der Sprachgebrauch wurzelt in älterer Zeit und wird unten erörtert werden müssen.

2) Anm. zu Ps. 118. Eine antiarianische Tendenz findet Ebert (a. a. O., S. 174) in *Veni redemptor gentium*, auf welchen Text sich *Sermo c. Aux.* beziehe.

3) Bardenhewer, *Patrologie*, § 90.

seinen eigenen Stil, seine eigene Meinung durch; er gibt den Zusammenhang in seinen Büchern und die Ordnung, nach welcher er die aus seinen Vordermännern ausgesuchten Stücke zusammenträgt; sein Gut sind endlich zahlreiche Exkurse, die aus seinen Predigten hergenommen sein werden. Wie der Schriftsteller, so der Dichter. Eine genaue Prüfung des Inhalts der echten Hymnen kann nur ihren gemeindlichen Zweck bestätigen. Individuelle Züge, Entfaltung feinsinniger, nachdenksamer Kunst sind nicht anzutreffen, im Unterschied zu Gregor von Nazianz (S. 328, Anm. 4) und Prudentius (s. später); Ambrosius, der an Menschenmassen arbeitet, sie auch für seine Sache mobil macht, hat auch seine Lieder in Absicht auf Massenwirkung verfaßt. Die Form derselben bietet das bewährte Alte, in leicht fälschlicher Gestalt. Für Massengesang spricht die Frage, die er einmal aufwirft: Wer könnte nicht vergeben dem, mit dem zusammen er einstimmig zu Gotte gesungen hat? Das ganze Volk ¹ tritt zu einem Chor zusammen, *welch ein Band der Einheit!* Einer Kithara gleich trägt er mit verschiedenen und ungleichen Stimmen ein Lied vor, *die Frauen, beide Geschlechter, senes canunt, veterani respondent, puellulae hymnum modulantur.* Während der Lektion kann man den Lärm in der Kirche nicht beschwichtigen; der Psalm *ipse sibi est effector silentii*: alle ergreifen das Wort und niemand schwätzt darein ^{2 3}. Der Psalm wird von Kaisern und Völkern gesungen, in Werk-

1) Man kann nicht sagen, wieviel vom alttestamentlichen Begriffe des Volkes als Bezeichnung der Gottesgemeinde an dieser Stelle noch lebt.

2) Unzutreffendes wird Ambrosius nicht abgeschrieben haben; darum, wenn Stellen wie die angeführten schon bei Efreem und Griechen getroffen werden, ist doch anzunehmen, daß sie auch Ambrosius im Hinblick auf seine Verhältnisse beibehalten hat. Ohne Belang, weil rhetorisch, ist z. B. der Psalm genannt *Benedictio populi, Dei laus, sermo universorum, vox ecclesiae, fidei canora confessio* (nur die letzten Worte dürften etwas über den Gottesdienst aussagen, vgl. S. 436, Anm. 3); in Ps. I, 9.

3) Die Wertschätzung des Gesanges als eines Bekenntnisses und Lehrmittels mag an die Vertrauensseligkeit eines Basilius auf die ungeschriebene Überlieferung von (Riten und) Formeln erinnern *de spir. s. c. 27* (alias 66; Migne S. G. 32, S. 188).

stätten, zu Hause und auf der Strafe usw. (sämtlich enarr. in Ps. I, Migne, S. L. 14, S. 968 f.).

Was die musikalische Seite dieses Gesanges auszeichnet, ist einerseits die Homophonie¹, andererseits die Emanzipation von instrumentaler und weltlicher Musik²; Ambrosius spricht aber auch von gefühlvollem Vortrage: *ore exprimimus, quae corde sentimus*³. Wie ist dies zu denken?

Die mittelalterliche Tradition rügte am vorgregorianischen Gesang das viele Improvisieren (S. 343, Anm. 2). Gewiß lagen demselben auch Stilgesetze zugrunde; nur mögen sie allmählich mißverstanden und vergessen worden sein. Das ist es, wodurch der Mailänder Stil im Kampfe mit dem römischen von vornherein geschlagen war. Er baute auf unberechenbare Faktoren, auf ungeschriebene Tradition und die Unfehlbarkeit des guten Geschmacks; der römische erfreute sich einer klaren und alles umfassenden Organisation. Das war ein dauerhaftes Prinzip, das vorgregorianische aber hatte mehr selbständige Mitarbeit des einzelnen verlangt; das machte steigende Schwierigkeiten. Von Willkür aber war es durchaus entfernt. Nicht Chaos, Wirkung erzielte ja Ambrosius. Ein Improvisieren der Melodie durch Massen ist nur in einem Sinne denkbar, der den Begriff der Improvisation wieder aufhebt, nämlich unter Handhabung einfacher und deutlicher melodischer Gesetze. Die positiven Daten, auf Grund welcher sie zur Anwendung gelangten, konnten nur im dichterischen Texte gelegen sein. Zweifellos ist die antike Metrik vom Singen ausgegangen; beide haben dann ihre Wege getrennt; doch der Standpunkt, daß aus der Quantität der Textsilben, kombiniert mit den Ak-

1) „Die Saiten der Kithara sind ungleich, doch klingen sie zusammen. Jedoch auf der sehr geringen Anzahl der Saiten greifen auch Virtuosen oft fehl; aber (im Gemeindegesang) läßt der heilige Geist als Künstler an einer ganzen Schar Sänger keine Dissonanz zu.“ In Ps. I (Migne, S. L. 14, S. 969).

2) De Elia et jejuniis 15 (55); *expos. evangelii Lucae VII, 237 CESLV. 32, S. 388*. Vgl. auch de off. I, 23 *non ut rhythmum affectet scenicum*.

3) Hexaem. VI, 9. Migne, S. L. 14, S. 286 A.

zenten, die unter ihnen hervortreten, und aus dem Bau der Verszeilen der musikalische Tonfall des Vortrags mit rechnerischer Regelmäßigkeit festgestellt werden könne, liegt schon in der Auffassung der Musik als einer *scientia bene modulandi*¹. Die grundlegenden Gesetze und Kunstregeln konnten einer seit Generationen geübten Nationalität in Fleisch und Blut übergegangen sein, auch mochten gewisse mehr oder weniger ästhetisch gerechtfertigte Traditionen über Intonation eingehalten werden; so stand der korrekten musikalischen Vorführung „vom Blatt weg“, bzw. lediglich nach dem gelernten Textbilde nichts entgegen. Während die freie Melodie von heute sich mit ihrem Texte nur in einer stimmungsgemäßen höheren Einheit zusammenfindet, wäre die antike Melodie kraft eines mechanistischen Zwanges aus dem Texte hervorgegangen: jeder Text kann nur eine und notwendige Melodie haben; der Text ist seine eigene Notenschrift. Abwechslung schaffen nur Lizenzen oder Fehler². Man kann nun diesen eine recht verschiedene Bedeutung beimessen, und danach ermäßigt sich der vorgetragene Standpunkt.

Ambrosius liefs in seinen Gesängen nicht die höchstentwickelte Metrik, welche die ersten führenden Geister der musischen Künste erreichten und anwandten, herrschen, sondern deren Übertragung und Niederschlag ins Volkstümliche; das wird nicht ohne Vergrößerungen, Entstellungen und Ver-

1) Aug. de musica I, 1. Vgl. „in sonis, quos animant eloquia tua“ und „ipsis sententiis vivunt“. Conf. X, 33. Augustins Buch über Musik ist eines der Bücher, von denen man lange Zeit nicht wufste, wozu sie da sind. „Von Musik“ ist es überschrieben und handelt von der Metrik; dies aber angesichts der Vorliebe der Alten für diesen Zweig der Wissenschaft höchst überflüssigerweise und keineswegs mit epochemachenden Resultaten. Doch schon die Form — Frage und Antwort — hätte beweisen können, dafs es ein praktischer Zweck war, zu dem das Buch herausgegeben worden ist, dem es auch in unvollendetem Zustande genügt haben mufs. Belehrt werden soll aus ihm der christliche Lektor, sofern er noch zugleich cantor ist; der Inbegriff der Gesetze seiner Musik aber — das ist eben die Metrik.

2) In ihrer extremen Zuspitzung wurde diese Ansicht von Schmidt, Kompositionslehre der Griechen, vorgetragen; Kenner wie Gevaert haben sich ausdrücklich angeschlossen.

kürzungen, auch nicht ohne handwerksmäßiges Ausnutzen weniger vorhandener einfacher Formen zustande gekommen sein. Ferner, was Gevaert von der Instrumentalbegleitung sagt¹, gilt zweifellos von der Vokalmusik zweiten Ranges ebenso: jeder *modus* hat seine Spezialkadenzen, beliebten Verzierungen, deren regelmässige Wiederkehr nur durch den Vortrag geschickter Künstler das Monotone verlor.

Eine Melodie, die sauber und treu durch unser Notensystem konserviert werden könnte, entstand nach dieser Methode sicherlich nicht. An den Stellen ohne Akzent mag der Gesang mehr eine Art *parlando* und für unsere Ohren undeutlich, ja vielleicht unrein gewesen sein². Die akzentuierten Stellen werden je nach Geschmack und Disposition dessen, nach dem sich die Mitsingenden jeweils richteten, nicht jedesmal dieselbe absolute Tonhöhe erhalten haben; aber es fand, absichtliches Vordrängen oder Störung angenommen, eine instinktive oder freiwillige Subordination der Mehrheit der Singenden statt.

Das moderne Ohr darf sich den Gesang gleichwohl nicht wirr oder anarchisch vorstellen. Einerseits preist Ambrosius die Einstimmigkeit des Gesanges, und diese tritt doch wohl durch die gleiche, bzw. in Oktaven konsonierende Klanghöhe ein³. Sodann kommt das kräftige Eintreten der Christen, die sich seit 180 darüber geäußert haben, für die pythagoreische, diatonische Skala in Betracht⁴. Die Nuancen⁵,

1) *Histoire &c.* I, p. 370.

2) Ambrosius vergleicht das Singen der Gemeinde mit der Meeresbrandung (außer in den Episteln en. in ps. I, 9); dies wiese mehr auf dumpfen Schall als auf Klang.

3) Bei seinen anerkennenden Worten für den Frauengesang, mit welchen er sich ausdrücklich über „*mulier taceat etc.*“ hinwegsetzt, ist an diesen Intervall zu denken.

4) Allgemein anerkannt ist, daß Pythagoras die Proportionen der Saitenlänge für ihre einzelnen Klänge berechnet hat. Noch wäre aber der Frage nachzugehen, ob er die Klänge dieser Leiter liefs, wie sie waren, oder ob er nicht zugleich der abschließende Erfinder der diatonischen Leiter ist.

5) Dieser Ausdruck ist von Gevaert mit Glück gewählt. Erst ihm gelang es, diese Erscheinung klarzumachen.

die planvollen Verstimmungen an einzelnen Punkten dieser Skala, die gleich impressionistischen Schattierungen wirken sollten, haben sie alle als unmännlich und nervös abgelehnt¹. Solche Verfeinerungen einer pathetischen Deklamation hatten die Instrumentalbegleitung zu folgen genötigt. Das Instrument allein aber ist vielmehr der Maßstab der kommensurablen Klänge einer reingestimmten Leiter; daher ist der alte Vergleich der Zunge mit einem Plektron² nicht ohne Bedeutung für des Ambrosius Stellung zu den vorhandenen Skalen, und die Forderung, daß „die Stimme voll von männlichem Saft und Kraft sei, und nichts Weibisches laut werden lasse“³, enthält wohl nebenbei eine Absage an die chromatischen und enharmonischen Abwandlungen der Normalskala.

Die enge Bindung der Klänge an die Worte stellte, nachdem die Tonlage der Silben durch die Akzente vorgeschrieben war, die größten Anforderungen an einen lebendigen Gesangsvortrag. Der alte Stil, da die Musik eine objektive Vertonung der Seelenverfassung unternahm, die dem Griechen das Ideal war, dieser Stil war längst verlassen⁴. Der dithyrambische Stil war gekommen, das Organ menschlicher Freuden und Leiden; in der nachklassischen Periode (338—50 n. Chr.) bekundete die Musik allgemein eine Tendenz aufs Fleischliche, Irdische. Damalige Lobredner der guten alten Zeit machen ihr direkt Obszönitäten zum Vorwurf. Zweifellos haben sie da der Musik deren unmusikalische Begleiterscheinungen aufgebürdet; wenigstens können wir uns nicht denken, was das für Töne gewesen wären, auf welchen an sich dieser Vorwurf lasten mußte. Das Materielle desselben

1) Auch die Schwierigkeit der Ausführung wird eine Ursache der Ablehnung sein. Die Kithara scheint einen sinnreichen Mechanismus zur schnellen Verstimmung und Wiederinstandsetzung der Saiten im Verlauf eines Stückes besessen zu haben.

2) Hexaem. VI, 9. Zugleich werden die Wunder der metrischen Rede gepriesen.

3) Ambr. de off. I, 19. 23 (Migne, S. L. 16, p. 53. 59). Zunächst ist vom Redner gehandelt.

4) Sichtlich glaubt ihn Augustin conf. IX wiederzufinden: bene mihi erat cum eis.

aber dürfte im Eingehen der Musik auf die sog. sarkische Menschennatur zu suchen sein; die Musik schwebt nicht mehr in gleichbleibender olympischer Heiterkeit dahin; bald derb, bald affektiv, pathetisch oder melancholisch rührt sie Dinge an, die dem Hörer aus seinem eigenen Innenleben nur zu gut bekannt sind. Der Dichter schöpfte solche Stoffe aus der Tiefe des Menschenherzens; die eng an den Text gebundene Musik des Gesanges ging ihm hilfreich an die Hand; sie verlegte sich auf einen dem jeweiligen Inhalte möglichst entsprechenden Vortrag. Gesang ist — nach Gevaert — eine Transaktion zwischen Poesie und Musik; die entsagende Partei ist heute der Text, damals die Musik. Die Metrik gestaltete rhythmische Formen aus dem Material einer gegebenen Sprache; der Mechanismus der griechischen Versifikation beherrscht die Melodieführung: so hat nun auch der lebhaft, stimmungsvolle Vortrag Vollmacht über die Melodie, mit ihr umzugehen, wie er es braucht (Tempo, Dynamik). Durch die rhythmische Einteilung: *χρόνος πρώτος*, membrum, periodus ist dem Tempo um so weniger vorgegriffen, als diese Bestandteile in ihrem Zeitwert nur untereinander und verhältnismäßig, nicht aber absolut bestimmt sind. Der griechische Theoretiker faßte die Arbeit, die für die absolute Bestimmung noch zu tun übrigbleibt, gern so auf, der Zeitwert der kleinsten rhythmischen Einheit sei durch eine positive Angabe zu bestimmen, welche bis auf Widerruf gelte. Weil uns hierzu ein Uhrwerk dienlich ist, unterschätzen wir leicht die Bedeutung der Tempogebung inmitten der Gesamtheit antiker musikalischer Produktion. Die Agogik¹ nebst der Metabole der Rhythmen hat für das antike Singen eine geradezu überragende Bedeutung. Das Beste auf ihrem Gebiete ist unlehrbar und muß ungesagt bleiben, nur deshalb haben ihr die Theoretiker nicht viel Zeit zugewendet; ihr dient das dramatische Blut des Volkes, dem Schauspiel Gottesdienst war; ihr war jenes geistige Feinschmeckertum ergeben, das seine Politik nach einer schönen Rede richtete, und schliesslich nicht mehr

1) Nicht zu verwechseln mit der Agoge, einer melodischen Figur.

wußte, ob diese redende Menschheit ein Ernst sei oder nicht. Schon die Freiheit des Rhythmus und Periodenbaues in den alten Dichtungen, entsprechend aber auch die Feinfühligkeit der Hörer, überschreitet wohl unsere Vorstellung. An dem Rhythmus nun, der Bewegungskunst, setzt eine weitere Kunst ein, Bewegung an den Bewegungen selbst, doch ohne sie zu zerstören. Diesen höheren Rhythmus hat man mit Tempo und Takt verglichen. Daran ist so viel richtig, daß er der Todfeind beider heißen darf. Ein sophokleischer Chor mit Taktstrichen und metronomischen Zahlen wäre ein Kadaver, aus dem alles Leben entflohen ist, ein Torso, dem seine spezifische Wirkung planmäßig unterbunden ist. An sich aber ist es eine unberechenbare, vielleicht psychologisch oft unwiderstehliche Kunst der Leidenschaft, der Ekstase, ja der nervenbetäubenden Willensberaubung¹, in welcher das Wesen der Vokalmusik erblickt wurde.

Daher die polizeiartige Stellung der alten Pädagogen zur Musik; daher die Abneigung der Christen in verantwortlicher Stellung. „Wir“, sagt Ambrosius, „machen die zauberstarke lascivia des szenischen Gesanges nicht mit“ (s. S. 439, Anm 2); und Gevaert bemüht sich, den Graben zwischen Kitharodie und Bühnengesang zu vertiefen. Aber, wie man dem Bischof anhört, der Unterschied ist nicht eigentlich prinzipiell und formulierbar, sondern graduell. Dem gesunden und unter asketischen Einflüssen stehenden Geschmack ist es überlassen, wie straff in dieser gefährlichen Kunst Maß zu halten sei.

1) Cäsar, Grundzüge der griechischen Rhythmik, S. 236—247, bes. S. 239. Einiges zur Erläuterung dieses, seither verschollenen, musikalischen Treibens trägt wohl die Wendung bei, welche die Musik des 19. Jahrhunderts hauptsächlich unter dem Einfluß des ungarischen Rhapsoden in mancher Beziehung genommen hat. Sie brachte, wie es scheint, eine partielle Wiedereinführung der Agogik, nunmehr auch auf die Instrumentalmusik ausgedehnt. Letztere war eigentlich der Ausgangspunkt dieser Neuerung; darum, wie sehr auch die vokalen Werke, bis zur geistlichen Musik hin, sich ihrem Stile annähern, wird es voraussichtlich nicht zur Wiederbelebung der echten alten Agogik kommen. Eine solche würde enge Verbindung mit einer künstlerisch durchgebildeten lebenden Sprache, ja sogar eine Blütezeit der Dichtung in dieser Sprache voraussetzen.

Natürlich ist auch künstlerisches Unvermögen ein Garant. Gewifs noch weiter wie als Metriker hinter den Tragikern hält sich Ambrosius mit Vorbedacht hinter Bühnenkünstlern und Sängern zurück, als Musiker; er hat den Dämon Agogik gefesselt, unschädlich gemacht. Aber noch ist er da, solange nämlich die Melodie syllabisch und durch den Text gegeben war¹. Die Befreiung des Gesangpartes, die der gregorianische Stil vollzieht, ist zugleich die Ausweisung der Agogik. Andere als deklamatorische Melodien erhalten die führende Stelle, eigentliche Lieder. Allmählich ist dieser Umschwung gekommen, nicht mit der Redaktion des Antiphonars allein. Schon dafs im 2. Jahrhundert n. Chr. Melodien aufgeschrieben werden, ist ein Anfang. Man beginnt den Eigenwert einer vokalen Klangreihe zu ahnen, durch die Instrumentalmusik angeleitet. Diejenigen, welche die ersten praktischen Konsequenzen aus dieser Beobachtung zogen, übertrugen Melodien, kultivierten vokale Singfiguren und haben so die Fortentwicklung des Gesanges von Ambrosius weg veranlafst. Sie beenden bereits die kurze eigentlich ambrosianische Periode. Aber niemand merkte so bald, dafs etwas Neues gekommen war. Im Gegenteil, dem Ambrosius persönlich legte eine spätere Zeit die Neuerung bei. Damals muß in den Kirchen ein klangfrohes, oft überladenes Trällern sich eingebürgert haben¹, ähnlich der nachmaligen naturfreudigen, oft jokosen Skulptur der ältesten romanischen Kirchen, die sich freute, der Antike entronnen zu sein. Unter Ausscheidung des Ungeschmacks und Beibehaltung dessen, was eine Zukunft hatte, entfaltete sich abschließend das Leben dieses Stils im gregorianischen Gesang². Dieser erscheint im Vergleich mit der Fortsetzung

1) Berold, ed. Magistretti, fol. 37 (vgl. auch S. 55) verlangt bald lenis, bald excelsa vox. Radulf (bei Hittorpius, De div. cath. eccl. off., p. 1123 A) „habet solennem et fortem cantum“, wird auf prunkvollen und lebhaften Gesang zu beziehen sein (vgl. Schletterer, Gesch. des Kirchenliedes I, 172); prolixus, S. 1150 A meint jedenfalls auch: zeitraubend.

2) Einige Ansätze, das Verhältnis beider Stile aufzufassen, wie oben geschieht, auch bei Ambros, Gesch. d. Musik II, S. 59.

des vorhergegangenen Stils mehr *dulcoratus et ordinatus*¹. Weder Ambrosius noch Gregorius sind schliesslich Erfinder neuer Stile; keiner von beiden setzt einen Anfang; sondern jener ist der deutliche Endpunkt des echten antiken Gesanges in der Kirche; derselbe lebte damals noch und stand zur Verfügung; indem das ohne sichtbaren Einschnitt anders wird, ist Gregor derjenige, der den inzwischen eingetretenen Tod konstatiert; er hält das Erbe zusammen und macht es flüssig.

1) Radulf (prop. X, S. 119 C): *cantantur Ambrosiano et Romano more in fine versuum per tonos*. In beiden Stilen sind also am Ende des Abschnitts so viel Klänge, dafs danach die Tonart erkannt wird; musikalische Phrasen, die das Eigenschaftswort wirklich verdienen. Anders in medio: der ambrosianische *accentus* hält sich „in omni tono plane; Romanum autem officium habet diversas mediationes“. Ob nun jenes mehrdeutige „plane“ den syllabischen Gesang bezeichnen sollte, jedenfalls ist der römische Stil für den reicheren erklärt. Im Gegensatz bezog Gerbert die Angabe, die Hymnen zu Rom hätten *unicam et facilem notam*, auf den silbischen Gesang. Allein der Sinn des Satzes wird sich aus der Vergleichung mit: *nota Ambrosiana est fortior, durior et magis extensa* ergeben. *Nota* ist nach der ersteren Angabe nicht das Zeichen des Einzelklanges an sich, sondern ein Kollektivum, zunächst die schriftliche Aufzeichnung einer Melodie, und dann in der Angabe über Ambrosius wohl auch metonymisch der aus dieser Niederschrift hervorgehende vokale Vortrag, derselbe ist lebhafter, schneidiger; ferner derber, rauher, urwüchsiger, endlich dauert er länger. Hierzu noch die indirekten Angaben aus dem Sätzchen über Rom, er sei nicht *facilis*, also wohl reich an Noten und Verzierungen, so dafs er nicht leicht ins Ohr fällt, auch nicht leicht auszuführen ist; und er bindet sich nicht an vorgeschriebene Normalmelodien (*unica*, S. 1127). Letzteres dürfte Radulf noch in der Weise haben beobachten können, dafs an verschiedenen Orten besondere Melodien zu ein und demselben Texte kodifiziert waren, während man aus den Ritualbüchern römischen Stils in den verschiedenen Städten immer leicht die gemeinsame Grundmelodie erkannte.

[Schluss im nächsten Heft.]
