

Berchtoldus, Johannes Koch, Bernhardus sacerdos,
Gabriel subdiaconus . . .

243.

16. August.

Gerulus pres. c. in conuentu Argentinensi O. Pred. in
crastino assumptionis B. V. . . . obierunt Johannes
Reder, Johannes Gerbort, orate pro animabus
eorundem . . .

Heinrich II. von Veringen, Bischof von Strassburg († 1223),
führte die Dominikaner ein. (Kirchenlexicon X. 402.)

(Schluss folgt im nächsten Hefte.)

Ueber ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang.

Von P. Ambrosius Kienle O. S. B., in Emaus.

(Fortsetzung aus Heft II. d. J., S. 346—361.)

Die Messe beginnt mit der vom Chor zu singenden *Ingressa* (röm. *Introitus*), während welcher der Priester das *Staffelgebet* spricht. Diese *Antiphon* hat nicht *Psalm* und *Gloria* wie im römischen *Officium*. Ein *Kyrie* nach römischer Art, als feierlichen Gesang in heiliger Neunzahl, haben die Mailänder nicht. Sie sprechen das dreimalige *Kyrie eleison* wiederholt wie im *Officium*, so auch in der Messe, doch ohne *Modulation* (nach dem *Gloria*, *Evangelium* und vor dem *Schlussegen*). Der *Ingressa* folgt das *Gloria in excelsis*, und die *oratio super populum* (röm. *Collecta*).

Lesungen sind zwei nach ältestem liturgischem Brauch, der durch die apostolischen *Constitutionen* bezeugt ist. Diese zwei Lesungen waren in der römischen Liturgie an *Weihnachten* und *Stefanstag* bis in's zehnte Jahrhundert beibehalten. Auf die erste Lesung aus dem alten Bunde (daher der Name *prop̄hetia*) folgt der *psalmellus* (röm. *Graduale*), auf die aus dem neuen Bunde (apostolus) das *Alleluja*. Dem *Evangelium* schliesst sich immer die *antiphona post evangelium* an; an hohen Festen (*Weihnachten*, *Epiphanie*) geht ihm auch eine *Antiphon* voraus.

Nach dem Grusse des Priesters: *Pacem habete*, — vielleicht eine Reminiscenz an den ehemals an dieser Stelle zu gebenden Friedenskuss, wird die *oratio super sindonem* laut gebetet, die in der *oratio veli* der orientalischen Liturgien ihr Analogon hat, und beginnt der Ritus des Offertorium. Er ist vom Gesange der *Offertoriumsantiphon* begleitet. Hierauf folgt das *Credo* und die laut gesprochene *oratio super oblata* (röm. *Secreta*). Der Text der *Praefation* ist oft wechselnd, fast jedes Fest hat seinen eigenen. Vor der Consecration ist noch eine Händewaschung. Auf das *Per ipsum* folgt die Brechung der hl. Hostie, während der Chor die *confractio* singt, eine Antiphon, die kein Analogon in der römischen Liturgie hat. Daran schliesst sich das *Pater noster* und das gleichfalls gesungene *Libera*. Während der Communion wird eine Antiphon gesungen, die unserer *antiphona ad communionem* entspricht. Sie heisst *transitorium*, Uebergang zur *Collecta*.

Eine Vergleichung der Texte des Codex mit denen des mailändischen Missale zeigt, dass dieselben seit 800 Jahren keine Veränderung erlitten haben. Sie stimmen mit einander, abgesehen von einigen Stellen in den Messen zu Ehren der Heiligen, wo im Missale andere Stücke zitiert sind als im Manuscript. Eine ähnliche Erscheinung zeigt sich auch in der römischen Liturgie, in der ungefähr seit dem Jahre 800, d. h. so weit unsere Quellen reichen, die Texte ziemlich feststehen, von kleineren Aenderungen in Folge der Tridentinischen Reform abgesehen, während in den Heiligenofficien dieselben Texte in variirender Ordnung auf die einzelnen Feste vertheilt sind.

Das ambrosianische Graduale hat mehr, nämlich acht Gesänge, wo das römische nur fünf hat. Das *Ordinarium missae* aber ist einfacher; es besteht aus *Gloria*, *Credo* und *Sanctus*; ein *Agnus Dei*, spätere römische Einrichtung, kennt die mailändische Liturgie nicht; nur für die Todtenmesse hat sie es aufgenommen.

Wenn wir den Textinhalt betrachten, so möchten wir das mailändische *Officium* einem reichen, üppig blühenden Garten vergleichen, dessen farbenprächtige Blumen den vollen Duft liturgischer Poesie und Devotion aushauchen. Besonders in der Adventszeit ist die Liturgie reich. Die Propheten haben ihre

schönsten Gedanken beigebracht. Die Anwendung ist immer originell und reich an tiefsinnigen Beziehungen. Die Gedanken sind unmittelbar und lebhaft, die Sprache frisch. Dem römischen Officium scheint uns das mailändische an Reichthum und Schönheit des liturgischen Textes nicht nachzustehen, wohl aber an der Disposition der einzelnen Officien und Zweckmässigkeit für unsere Zeiten. Es zeigt sich aber zwischen beiden ein merklicher Unterschied. — Im römischen Officium, besonders in den Messtexten, herrscht die strenge, ruhige liturgische Würde. Der römische Pontifex, der Nachfolger des Apostelfürsten, der Erbe aller römischen Grösse, spricht hier. Im mailändischen Ritus vernimmt man auch in der Messliturgie liebliche, herzliche Worte, die an das naiv oder kindlich Fromme anklingen. So beginnt die Gründonnerstagsmesse mit der Ingressa: *Coenae tuae mirabili hodie, Filius Dei, socium me accipis; non enim inimicis tuis hoc mysterium dicam, non tibi dabo osculum sicuti et Jude(as?), sed sicut latro confitendo te: memento mei, domine, in regno tuo.* Das ist gewiss ein andachtsvolles Gebet, das zugleich ganz in das Geheimniss des Tages einführt. In der römischen Liturgie singen wir dafür: *Nos autem gloriari oportet in cruce.* Die Ingressa des sechsten Adventsontages (die mailändische Liturgie hat sechs, die römische vielleicht seit Gregor d. Gr. nur mehr vier Sonntage der Vorbereitung vor Weihnachten) lautet: *Videsne Elisabeth cum Dei genitrice Maria disputantem: Quid ad me venisti, mater Domini mei? Si enim scirem, in tuum venirem occursum: tu enim regnatorem portas et ego prophetam: tu legem dantem et ego legem accipientem: tu verbum et ego vocem proclamantis adventum salvatoris.* Solche Texte gestattet sich die römische Messliturgie nicht. In ihr sind mit äusserst wenig Ausnahmen die Texte der hl. Schrift entnommen. Im *transitorium* von Epiphanie finden wir einen sehr lieblichen Text; er ist auch in die römische Liturgie übergegangen, aber nicht in die Messe, sondern steht als Antiphon zum *Benedictus* in den *Laudes*. Diese Antiphon vereinigt in rührender Einfalt die drei Tagesmysterien nach ihrem inneren, mystischen Zusammenhang in ein Bild: das Brautfest Christi mit der Kirche mittelst der Taufe im Jordan, wozu die drei heil. Könige mit Geschenken herbeieilen, und die Hochzeitsgäste das ärmliche Wasser der

menschlichen Natur in göttlichen Wein verwandelt sehen. Der ganze Text lautet: *Hodie coelesti sponso juncta est ecclesia, quoniam in Jordane lavit Christus ejus crimina: currunt cum munere magi ad regales nuptias et ex aqua facto vino laetantur convivae: baptizat miles regem, servus dominum suum, Joannes salvatorem: aqua Jordanis stupuit, columba protestatur, paterna vox audita est: Filius meus hic est, in quo bene complacui, ipsum audite.* Als Beispiel grossartiger, lyrischer Bewegung kann die *Ingressa* von Epiphanie gelten: *Civitas non eget sole, neque luna, ut luceant ei: quoniam claritas Dei illuminat eam: et ambulabunt gentes in lumine ejus et reges terrae offerent claritatem suam in ea.* Diese Antiphon ist vorgregorianisch. Der Gedanke scheint den liturgischen Ideen der Orientalen und Griechen entnommen zu sein. Er ist zugleich voll zarter Poesie und tiefem, reichem Gehalt.

Für die Fastenzeit hat die ambrosianische Messe noch zwei interessante Eigenthümlichkeiten aus der älteren liturgischen Zeit, die wir aus unserem Codex anführen. Die erste besteht in einer Bittlitanei, die an den Fastensonntagen zu sprechen ist. Sie ist in der alten Responsorialform gehalten. Der Diacon spricht die einzelnen Bitten und der Chor antwortet. Am ersten Fastensonntag beginnen diese preces mit *Ÿ*: *Divinae pacis et indulgentiae munere supplicantes ex toto corde et ex tota mente precamur te. R. Domine miserere.* Am zweiten Fastensonntage sind andere, inhaltlich aber identische Bitten; sie beginnen mit *Ÿ*. *Dicamus omnes. R. Kyrie eleison.* Am Ende werden drei Kyrie angefügt. Beide Litaneien werden abwechselnd an den folgenden Fastensonntagen gebetet. Im ambrosianischen Missale sind die Melodien zu diesen preces zwar sorglos gedruckt und mit chromatischen Halbtönen ad libitum versehen, stimmen aber so ziemlich mit denen unserer Handschrift. Ganz ähnliche preces mit der Einschaltung *R. Domine miserere i. e. Kyrie eleison* — kommen auch in allen älteren Liturgien vor; der Anfang hat sich sogar wörtlich erhalten. Sie haben ihr Vorbild in der Bittlitanei, die nach den apostolischen Constitutionen der Diacon in Früh- und Abendofficium und in der Messliturgie nach Entlassung der Catechumenen vorbetete. Als Zeichen des Alters möge die neunte Bitte am ersten Fastensonntag gelten. *Ÿ.:* *Pro navigantibus,*

iter agentibus, in carceribus, in vinculis, in mettalis, in exiliis constitutis precamur te, — R. Domine miserere.

Nach der zweiten Vesper des ersten Fastensonntages (in capite quadragesimae) findet sich in der Handschrift eine Rubrik,¹⁾ die den Leser um 14 Jahrhunderte der kirchlichen Zeitrechnung zurückversetzt in jene Periode, da noch die Arcandisciplin bestand und die in der ersten Prüfungszeit stehenden Heiden (catechumeni) wie die der Taufgnade schon nachstehenden (competentes) an den hl. Mysterien nicht Theil nehmen durften; sie erhielten eingehenderen Unterricht während der Fastenzeit und empfingen in der hl. Osternacht das Bad der Wiedergeburt. Was unsere Rubrik andeutet, das mag der berühmte Rhetor, der spätere hl. Kirchenlehrer Augustin, erlebt haben. Die Catechumenen wurden in der Messliturgie nach dem Evangelium und der Homilie entlassen: das Gleiche fand im Officium zu den Laudes und der Vesper statt. Diese Ceremonie begann, wie aus der Rubrik hervorgeht, in Mailand am ersten Montag der Fastenzeit; denn nur an Werktagen wird der 50. Psalm (statt des Cantemus und Benedicite) gebetet. Die Competentes waren wie die Rubrik andeutet, nur mehr Kinder. Sie mussten also an diesem Tage zur Kirche gebracht werden. Nach dem 50. Psalm und dem Dominus vobiscum, ehe die folgende Oratio gesagt wird, singt der Diacon »in sanfter Weise«: *Procedant competentes* — einmal,

1) Prima ebdomada de quadragesima post cantatum psalmum 50. ad matutinum dicat presbyter: Dns vobsem. Item dicat diaconus leni voce: *Procedant competentes, simplum.* In alia ebdomada duplum. Item hostiarius ad regias: *Ne quis catechumenus.* Ad vesperum vero similiter.

Dominica de Samaritana post evangelium lectum dicat diaconus excelsa voce: *Qui vult nomina sua dare, jam offerat.* Sabbato II. post scrutinium dicat presbyter ad altare: *Dns vobsem.* Dicit diaconus excelsa voce ad cornu altaris: *Superius nos fideles. Orate competentes. Cervicem flectite.* Tunc infantes admoniti ab accolytho ut caput inclinent. Rursus dicat diaconus excelsa voce: *Humiliate vos ad benedictionem.* Data benedictione rursus dicat diaconus excelsa voce: *Procedant competentes.* Et respondeant accolythi similiter. Tunc egredientur foras. Ita eo ordine faciendum est per singula scrutinia. Et dominicis diebus post Evangelium lectum usque dominica in ramis palmarum. Item in tertia ebdomada per singulas ferias ad matutinum vel ad vesperum dicat diaconus leni voce: *Procedant catechumeni, simplum; in alia hebdomada duplum: Procedant catechumeni, catech. proced.* Et respondeant accolythi a foris cancellis similiter. Item sexta feria per singulas lectiones et dominicis diebus per singulas horas vociferantur hostiarii ter vicibus: *Ne quis catech. per singulas regias.* Transacta media quadragesima addunt praedicti hostiarii: *Nec quos catech. ne quis, usque in ramis olivarum.*

in der nächsten Woche wird er es zweimal sagen: *Procedant competentes, competentes procedant!* Ein Ostiar ruft an den Chorschranken (*ad regias*): *Ne, quis catechumenus (sc. remaneat)!* Nach Berold, einem Autor, der später noch besprochen werden soll, wiederholt der Ostiar seinen Ruf vor jeder Oration. Dasselbe geschieht zur *Vesper*. *Regiae* (*sc. portae*) sind die Thüren in der Marmorbrüstung, welche den Chor umgab. Die mittlere, am Haupteingang, war kostbar gearbeitet mit Gold und Silberplatten und edlen Steinen belegt und hiess mit Vorzug die *regia*. In der griechischen Liturgie haben diese Thüren noch grosse Bedeutung und tragen den Namen »kaiserliche«.

Am zweiten Fastensonntage ergeht an die Catechumenen die Aufforderung, sich in die Liste derer eintragen zu lassen, welche um die hl. Taufe in der Osternacht bitten. Darum ruft der Diacon nach dem Evangelium der Messe: *Qui vult nomina sua dare, jam offerat.* Am Samstag der gleichen Woche findet ein *Scrutinium* statt. Dasselbe ist eine feierliche Versammlung zur Unterweisung und Prüfung der Täuflinge in Bezug auf Würdigkeit und genügende Vorbereitung. Solcher *Scrutinien* gab es in der Fastenzeit mehrere, etwa 5—7. In der römischen Liturgie ist das bedeutendste das vom Mittwoch der vierten Fastenwoche, das sich auch deutlich in der Liturgie des Tages abprägt. In Mailand war das wichtigste am Samstag vor Psalmsonntag (*sabb. in traditione symboli*). Nach dem *Scrutinium* ging die Entlassung in folgender Weise vor sich. Der Diacon ruft vom Altare aus mit erhobener Stimme: *Steht aufrecht, ihr Gläubigen. Betet Competenten. Neiget das Haupt.* Auf die Ermahnung der Akoluthen neigt man den Kindern das Haupt. Abermals ruft der Diacon: *Verbeugt Euch zum Segen.* Der Diacon ruft: *Entfernt Euch, Competenten, was die Accolythen wiederholen.* So verlassen die Catechumenen die *Basilica*. Also ist es bei allen *Scrutinien* zu halten. An allen Ferien zur *Matutin* und *Laudes* ruft der Diacon: *Procedant!* und wiederholen die *Accolythen* vor den Schranken bei jeder Thür: *Ne quis!* Am Freitag wird es nach jeder Lesung des *Matutin* und am Sonntag zu jeder Hore gesagt, aber so, dass in der zweiten Hälfte der Fastenzeit der Ruf verdoppelt wird. Die zugehörigen Melodien finden sich in unserem Codex in zwei etwas von einander

abweichenden Fassungen, nach denen sie vielleicht in verschiedenen Officien oder Wochen gesungen werden.

Merkwürdig ist die Salbung der Catechumenen mit Chrisma in der Fastenzeit, was Landulf eine Prärogative der Mailändischen Kirche nennt und ebenso wie Beroldus ausführlich beschreibt.

Der ambrosianische Scrutinenritus zeigt, wie zähe Mailand an seinen alten Gebräuchen fest hielt. In der römischen Liturgie hat er sich schon drei Jahrhunderte früher bis auf einige Titel verloren, wie eine Tanne im stetigen Wachsthum die älteren untern Zweige abwirft. Das ist begreiflich; aber auch die Beibehaltung hat einem schönen practischen Sinn, indem sie die Gläubigen an die Grösse der Taufnade und die Würde der hl. Mysterien erinnert. Da die Ankündigungen im Morgenofficium statt fanden, so sehen wir, dass die Gläubigen an den Werktagen der Fastenzeit daran Theil nahmen.

Wenn unser Codex für die Geschichte des ambrosianischen Officiums interessante Beiträge liefert, so ist er doch weitaus *wichtiger für die Geschichte der Musik und des kirchlichen Gesanges*. Unsere Musikhistoriker geben zwar keine Melodien, berichten aber doch Einiges vom ambrosianischen Gesang: Der heilige Ambrosius habe aus den antiken griechischen Tonarten vier, die man jetzt die authentischen nennt, als für den kirchlichen Gesang tauglich ausgewählt; diese vier habe der hl. Gregor später auf acht erweitert, indem er die obere Quart der authentischen Tonleitern unten anfügte, und so neue Tonleitern oder Octavreihen gewann, z. B. neben authentisch $d e f g a h c d$ auch plagal $a h c d e f g a$. Ferner wird berichtet, dass die ambrosianischen Melodien noch ganz in der Art der griechischen gehalten, dass sie an den Textrythmus gebunden, und mit diesem in den Fesseln antiker Metrik gefangen gewesen seien. Weiterhin wird zuweilen auch das grosse boethianische Magazin musikalischer Fremdwörter geplündert, um die Theorie der ambrosianischen Musik damit auszustatten. Ein moderner Autor, Fetis, weiss sogar, dass die Eigenthümlichkeit der ambrosianischen Melodien in gewissen der modernen Musik angehörenden chromatischen Verzierungen bestand. Da für diese letztere Angabe nicht die geringste geschichtliche Quelle oder Wahrschein-

lichkeit spricht, ist ihr Fundort leicht zu errathen. Die Erklärung der musikalischen Schrift des Boethius ist gut, wenn es sich um die alte griechische Musiktheorie handelt; doch hat man aus ihr bis heute noch keine Vorstellung gewinnen können, wie eine griechische Melodie ausgesehen haben mag, viel weniger wie eine ambrosianische beschaffen war. Auch die anderen beiden Angaben sind a priori unwahrscheinlich, erblassen aber vollends vor der geschichtlichen Wahrheit. Sie sind auch erst in den letzten Jahrhunderten entstanden. Was die Lehre von den vier Tonarten betrifft, so zeugt sie von einer Auffassung, die der Thätigkeit eines grossen Sängers und Liturgen nicht recht würdig zu sein scheint. Ein schöpferischer, innerlich begnadeter Sänger und Dichter fühlt doch nicht die Aufgabe in sich, irgend ein System zu begründen, oder zu erweitern. So würde es ein Professor angreifen. Vom Sänger erhalten wir Lieder; in ihnen liegt latent das System, aber lieblich vom Leben umschlossen. Man rühmt von unseren grossen Componisten auch nicht als ihr Hauptverdienst, nach welcher Seite hin sie unser modernes Musikwesen ausgebaut haben. Die geschichtliche Grundlage dieser Angaben ist folgende: In den älteren Zeiten grupperte man die Chormelodien in vier Classen. Diese Zählweise erhielt sich bei den Theoretikern bis in's eilfte Jahrhundert und weiter. Man rechnete unseren jetzigen ersten und zweiten Ton als einen, den Protos, unseren dritten und vierten als Deuteros, die folgenden Paare als Tritos und Tetartos, jedesmal mit den beiden Unterabtheilungen: authentisch und plagal, wie noch heute bei den Griechen. Doch scheint es, als ob einige der plagalen Tonarten im ambrosianischen Gesange nicht jene volle, klare melodische Ausbildung erlangt hätten, wie wir sie im gregorianischen Gesange sehen. Ebenso wenig kann der ambrosianische Gesang metrisch gewesen sein. Nach einem metrischen Gesange des hl. Ambrosius wäre der gregorianische in der Vollendung, in der er uns gegenüber tritt, eine unerhörte und unbegreifliche Erscheinung. Es wäre ein Riss, eine Kluft zwischen beiden, die sich in Jahrhunderten nicht überbrücken liesse. Und doch muss ein historischer Zusammenhang existiren. Eine so riesenhafte Erscheinung im Reiche des Geistes, wie der gregorianische Gesang, ist das Resultat einer langen Entwicklung, zu dem der ambro-

sianische eine Vorstufe bildet. Der Irrthum wird aber deutlicher als solcher erkennbar, wenn wir nachsehen, wie unsere Musikhistoriker aus missverstandenen Stellen ihrer mittelalterlichen Vorgänger zur Annahme eines metrischen ambrosianischen Gesanges kamen. Guido von Arezzo und Andere sprechen vom regelmässigen Bau der Chormelodie aus gleichmässigen kleinen Gruppen, die sich wie Verse einer Strophe verhalten, wobei Guido die Bemerkung einstreut »sicut apud Ambrosium curiosus lector invenire poterit« und »more praedulcis Ambrosii« (Microlog. c. 15.) Ähnlich spricht Cotto von cantus accurati, gut gesetzten Gesängen, die man auch metrische nennen könne, »hos metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, ut sunt Ambrosiani.« An dieser Stelle sind jedoch eher ambrosiani hymni als cantus zu denken (Musica bei Migne, Patrol. 150. p. 1420). Diese Stellen konnte man leicht von wirklich metrischen Gesängen verstehen, während sie nur von quasi-metrischen handeln, die durch ihren symmetrischen Aufbau einer vierzeiligen Strophe gleichen. So verstand man das Prädicat metricus irrthümlich, und aus dem grössten Lob wurde ein testimonium paupertatis. Gegen die Annahme von rein metrischen Gesängen durch den hl. Ambrosius spricht auch der Umstand, dass die Gesangstexte in freier, nicht gebundener Sprache abgefasst sind, sowie die Wahrnehmung, dass der Heilige in seinen Gesängen, die wirklich metrisch sind, nämlich in den Hymnen, ganz neue Bahnen einschlägt, indem er die antike quantitirende Prosodie verlässt und das volksthümlichere Prinzip der Accentuirung im Verse aufnimmt.

In ganz anderer Weise als die Theoretiker unserer Zeit äusseren sich die mittelalterlichen Autoren über den ambrosianischen Gesang. Bekannt ist der Ausspruch des Odo (von Cluny?): Sanctus vero Ambrosius in sola dulcedine mirabiliter laborat. Ähnlich lauten die oben zitierten Worte des Guido von Arezzo. Aus ihnen geht hervor, dass er die mailändischen Melodien kannte und sie schätzte als kunstvoll gesetzte, rhythmisch vollendete Gesänge, da er sie in seiner Abhandlung über den Rhythmus als Muster bezeichnet; ebenso geht daraus hervor, dass sie auf ihn einen überaus wohlthuenden Eindruck machten (more praedulcis Ambrosii). Diese beiden Urtheile, be-

sonders das Odo's scheinen im Widerspruch zu stehen mit dem unten folgenden des Radulf, der den gregorianischen Gesang im Gegensatz zum ambrosianischen (*durus, fortis*) mehr *dulcoratus* nennt. Während bei Radulf der Sinn durch die Gegensätze klar ist, ist das nicht der Fall bei den Beiden. Ein »süßer Gesang« ist ohne nähere Bestimmung — und das besonders bei den mittelalterlichen Schriftstellern, ein Ausdruck überhaupt für hervorragende musikalische Schönheit, durchaus nicht mit dem Nebenbegriff des Weichen, Innigen, der uns dabei nahe liegt. Ueberdiess ist nicht selten, dass ein mittelalterlicher Theoretiker Etwas ganz allgemein ausdrückt, was nur für einzelne Theile Geltung hat. So könnte Odo sehr wohl einige bestimmte Melodiearten im Sinne haben, die ihm ganz besonders »süß« schienen, und wir möchten vermuthen, dass er an die reichen Melodien auf einer Textsilbe, die Jubilationen, dachte, die im ambrosianischen Gesange weit ausgedehnter sind, als im gregorianischen. Diese Jubili erschienen ja den Schriftstellern des Mittelalters und nicht mit Unrecht als ein Tröpflein süßer Freude aus des Himmels Höhen (cf. Rupert. Tuit. de offic. I. c. 35).

Eingehender spricht sich über den mailändischen Gesang der schon genannte Radulf, Decan von Tugern (gestorben 1430)¹⁾ aus. Durch sein ungewöhnlich reiches Wissen, sein klares Urtheil, seinen Scharfblick und liturgischen Takt ist er einer der vorzüglichsten liturgischen Schriftsteller des Mittelalters. Er hat den mailändischen Gesang und Ritus gehört, gesehen und studirt. Sein Bericht ist daher wichtig. Nach ihm ist der Psalmengesang in der mailändischen Kirche dadurch vom römischen unterschieden, dass der Vers nur am Schlusse, nicht auch in der Mitte eine Modulation hat (*psalmi cantantur in fine versuum per sonos, in medio plane*). Die Hymnen haben eine ganz einfache Melodie (*omnes hymni facilem habent notam*). Das Todtenofficium stimmt meist mit dem römischen überein. Das Kyrie eleison wird oft gesagt, aber ohne Modulation (*crebrius dicitur, sed unicâ notâ*). Das römische Officium hat aus dem ambrosianischen entlehnt. Wer beide Liturgien kennt, sieht klar, dass Messgesänge, Episteln und Evangelien, viele Orationen, Responsorien und Antiphonen,

¹⁾ bei Hittorp, de eccl. cathol. officiis, Coloniae 1558.

sowie andere Theile vom ambrosianischen in's römische Officium hinübergenommen sind; Zeuge dafür ist, dass die zusammen-treffenden Gesänge beidesmal in der gleichen Tonart stehen, z. B. der Introitus »Gaudeamus« vom ersten Ton. Doch ist die ambrosianische Melodie kraftvoller, strenger und ausgedehnter (qui videt ambrosianum, aperte cognoscit, quod cantus . . . recepti sunt ab illo . . . sed nota ambrosiana fortior, durior et magis extensa). Das ambrosianische Officium hat zum Nocturnum und Matutinum, zu Vesper und Laudes, sowie zur Messe einen feierlichen und kräftigen, vom römischen sehr verschiedenen Gesang. Ihn singen noch heute mit voller, starker Stimme die Cleriker von Stadt und Diöcese Mailand. Mit der Zeit entwickelte sich bei den Römern durch die Päpste Gregor und Vitalian der römische Gesang . . . Er ist mehr lieblich und geordnet (Officium ambrosianum habet solemnem et fortem cantum, omnino alium a romano, quem hodierno die sonora et forti voce servant clerici . . . cantus romanus . . . magis plane dulcoratus et ornatus). Der ambrosianische Choral ist also solemnis, fortior, durior, vom römischen verschieden, und dieser mehr durch Lieblichkeit und schöne Ordnung ausgezeichnet. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass der mailändische Gesang als ausgedehnter bezeichnet wird. Damit stimmt auch Johannes von Muris¹⁾ überein.

Weitere Nachrichten erhalten wir von Beroldus,²⁾ dem mailändischen Sacristan und Cicindelarius (a. 1127) in seiner Beschreibung der mailändischen Riten. Da ersehen wir, dass alle hierarchischen Ordnungen sich am Chorgesang betheiligen, nämlich der Erzbischof, der Archidiacon, der Chor der Priester, der Diacone, Subdiacone, Lectoren, Notare und die vier magistri scolarem mit ihren Knaben. Während an gewöhnlichen Tagen einer aus den unteren Ordnungen die Responsorien singt, treten an höheren Festen auch die höheren Rangstufen ein, so dass selbst der Archidiacon mehrmals ein Responsorium singt und am Charfreitag selbst der Erzbischof. Für gewöhnlich singt ein Knabe in Albe (indutus camisiolo, kleine Tunicella²⁾) das Respon-

¹⁾ Prolixum eum non fecit, quem ad modum S. Ambrosius dictus est cantum suum modulasse. Bei Gerbert Script. b. III. Summa musicae cap. 3.

²⁾ bei Muratori, Antiquitates IV. 832.

sorium und den Versikel. Die Gesänge sollen oftmals leni voce, mit ruhiger Stimme, in tieferer Tonlage, dann wieder excelsa voce, laut und hoch gesungen werden, oft im Gegensatz, dass man leni voce beginnt und excelsa voce, besonders die Wiederholungen, schliesst. Kurze Versikel sind bald simplum, bald duplum zu singen, d. h. einmal oder zweimal wie das Beispiel von den Scrutinien lehrt. Es wird mehrmals bei einzelnen Gesängen bemerkt in tono majori oder feriali, in tono aestivali. Das Evangelium hat einen tonus quotidianus, einen quadragesimalis, und einen tonus major, der nur an höheren Festen gesungen wird. Das reiche liturgische Material bei Beroldus hoffen wir später zu einigen vollständigen liturgischen Bildern zu verwenden.

Nach diesem kurzen Umblick in der Geschichte des ambrosianischen Gesanges haben wir zu sehen, von welcher *Beschaffenheit die Melodien* nach Ausweis des Codex sind, welches vermuthlich ihr *Ursprung und Geschichte ist*, und *wie sie sich zu dem gregorianischen Gesange verhalten*.

Ein genaueres Eingehen auf den ersten Punkt müssen wir uns in Rücksicht auf die Mehrzahl unserer Leser versagen; wir werden uns also darauf beschränken, was auch dem im Choral weniger Bewanderten noch verständlich ist. Das Wesen der Melodie zeigt sich in den Tonarten, im Rhythmus, in den Melodieformen, und im inneren Geiste, der in der Melodie zum Ausdruck kommt. Was nun die Tonarten betrifft, so weist der Codex alle acht Tonarten auf, ja er hat viele Transpositionen, so dass, wer will auch zwölf und vierzehn Tonarten findet. Es kommen auch plagale Melodien in ziemlicher Anzahl vor. Das Eigenthümliche der plagalen Form besteht darin, dass die Melodie vom Schlusston aus in gewissen Grenzen in die Tiefe untertaucht und dann zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Solche Tiefbewegung finden wir in unserem Codex auch. Es ist aber ein bedeutender Unterschied von der römischen plagalen Weise zu bemerken. Die ambrosianische Tiefbewegung ist seltener, einfacher und selbst einförmiger. In der achten (plagalen) Tonart findet man nur wenige in die Tiefe greifende, nicht eben klangreiche Formeln, während der römische Choral gerade hier sehr schöne, abgerundete, liebliche Melodiesätze in ziemlicher

Zahl aufweist. Es scheint also nach dieser Seite hin eine Ausbildung der alten Melodie stattgefunden zu haben zu einer Zeit wo die ambrosianische Melodie schon in sich abgeschlossen und consolidirt war. Wichtig und von durchgreifender Tragweite ist dieser Unterschied jedoch nicht.

Noch weniger findet sich eine Differenz im Rhythmus. Die Melodie ist gebaut wie die gregorianische. Wir finden alle auch aus dem römischen Gesang bekannten Notenzeichen und Tonbilder, Podatus, Clavis, Torculus etc. Die Melodie ist freirhythmisch. Die Bewegung beruht auf den kleinen Tongruppen, die durch ihr Ebenmass in Zahl der Töne und Klang der Intervalle einen festen, klaren Rhythmus bewirken. Der Rhythmus ergibt sich mit dem Verständniss der Melodie, ist in ihr Wesen verwachsen. Darum dürfte auch der ambrosianische Melodierhythmus noch schwerer zu empfinden sein als der gregorianische, weil die ambrosianische Melodie an sich für uns fremder, und weniger verständlich ist. Die Torculi, die unserer modernen Melodie so ferne stehen und der alten ganz eigenthümlich und unentbehrlich sind, finden sich überall und oft an Stellen, wo wir eine andere Melodiebehandlung gewohnt sind; bei uns drängt die Melodie auf das c, den Grundton, zu; in diesen alten Melodien ruht sie oft h und a in einer uns seltsam anmuthenden Weise. Im Wesentlichen, in Tonart und Rhythmus stimmen also der ambrosianische und gregorianische Gesang überein. Sie beruhen auf den gleichen Fundamenten; es sind diatonische, tonartlich in achtfach verschiedener Weise und in freiem oratorischen Rhythmus sich bewegende Melodien.

Der ambrosianische Gesang ist wie der gregorianische in vielfacher Abstufung bald einfach, bald reich melodisch gehalten, wie das die liturgische Aufgabe, der er dient, erheischt. Die einfachsten Gesänge, die Recitative, sind aus Pothier's Buch ¹⁾ bekannt. Ihre Schönheit ist unverkennbar. Sie sind aus den gleichen Motiven wie die römischen, aber in verschiedener Weise aufgebaut. Die Psalmschlüsse bei Pothier finden sich auch im Codex und neben ihnen weitere, die uns theilweise jüngeren Ursprungs scheinen. Die einfachsten

¹⁾ Pothier: Der gregorianische Choral, Tournay 1881.

Antiphonen sind im Nachtofficium, in der Fastenzeit und Charwoche; sie gleichen den von Pothier edirten an schlichter Art. Die aus dem römischen Officium wohlbekanntem Tongänge sucht man umsonst. Es sind fremde, neue Klänge. Die Responsorien im ambrosianischen Officium sind wie im römischen gewöhnlich sehr reich. Unter den Messgesängen sind einfacher gehalten das Confractorium und Transitorium. Die Ingressa ist etwas reicher, hat aber zum Unterschied vom römischen Introitus keinen Vers und wird nicht wiederholt. Das Alleluja steht nirgends in unserem Codex ausgeschrieben, sondern nur an drei Stellen der zugehörige Vers im ersten Ton, der immer in derselben Melodie schliesst, also auf eine Modulation des Alleluja berechnet zu sein scheint. An Stelle des Alleluja tritt in der Fastenzeit und in Messen mit Busscharakter der »cant (us)«. Er entspricht dem römischen Tractus, wobei zu bemerken ist, dass dieser auch im ältesten römischen Ordo (Mabill. Museum. Ital.) nicht Tractus, sondern Cantus genannt wird. Die Bezeichnung trac (tus) findet sich auch im ambrosianischen Choral mehrmals, aber in anderer Bedeutung, nemlich bei sehr reich ausgestatteten Jubilationen im Matutin von Weihnachten, Epiphanie und sechsten Adventssonntag. Diese »Cantus« stehen sämmtlich im achten Tone, und sind melodisch dem römischen Tractus verwandt. Das Offertorium ist oft textlich, noch öfter melodisch sehr ausgedehnt. Doch finden sich auch verhältnissmässig einfache Compositionen. Zu jeder Offertoriumantiphon gehört ein Vers, der in die Höhe der authentischen Tonart aufsteigt, wenn die Antiphon plagal ist; auch er ist reich ornamentirt; die zweite Hälfte der Antiphon wird nach ihm wiederholt, wozu immer das Stichwort angegeben ist. Ebenso reich sind die Melodien der Graduale. Die gregorianischen Jubilationen erscheinen dagegen oft als kurz, und selbst als knapp. Diesen Eindruck machen die römischen Jubilationen auch aus sich auf den Sänger; so fühlt man bei dem herrlichen Graduale von Gründonnerstag »Christus factus est,« wie sich der Sänger auf die knappest, römische Kürze im Reichthum seiner melodischen Empfindung beschränkt hat. Im Allgemeinen sind die mailändischen Messgesänge alle etwas umfangreicher als die römischen (Radulf: ambrosiana nota magis extensa).

Eine Eigenthümlichkeit bilden die *melodiae*,¹⁾ das heisst ausgedehnte Jubilationen in bestimmten Gesängen bei feierlichen Anlässen. Sie finden sich je einmal in einem Responsorium am dritten, vierten, fünften und sechsten Adventsonntag, zweimal im Matutin von Weihnachten und Epiphanie. Die Responsorien tragen die Aufschrift: R cum pueris; die Domknaben hatten sie also zu singen. Für gewöhnlich sind sie eine bis zwei Zeilen lang; eine Ausnahme macht das erste dieser feierlichen Adventsresponsorien »Aspiciens,« und die von Weihnachten, die bedeutend länger sind. Vom ersteren folgt ein Bruchstück als Probe in der Musikbeilage. Erst wird das Responsorium durchgesungen, dann der Vers, und darauf der Schluss des ersteren wiederholt: nuntia nobis, si tu es, qui regnaturus es in populo (Israel); das letzte Wort (oder der ganze Vers?) fällt aus, und dafür werden die Jubilationen gesungen. Es sind vier Zeilen, in zwei Abtheilungen mit den Ueberschriften: *melodiae primae de in populo* — *melodiae secundae*. Jede Abtheilung hat zahlreiche, numerirte, kleinere Melodiegruppen. Die Nummern folgen sich in der ersten Abtheilung in dieser Weise, die eingeklammerten Ziffern bezeichnen die Zahl der Töne: I (14), II (17), III (33), IIII (22), V (15), III, IIII, V. Auch die *melodiae* in der Weihnacht sind numerirt; andere kürzere haben die Bezeichnung *mel', iterum, iterum, alia, iterum* unter den einzelnen Gruppen. Die Bedeutung der Nummern lässt sich nur muthmassen. Wenn sie einen weiteren Zweck haben, als die Gruppen zu unterscheiden und die Wiederholung derselben anzudeuten, so deuten sie vielleicht an, wie die einzelnen Abschnitte von den liturgischen Chören abwechselnd zu singen sind.

Ueber den Geist der Melodien unseres Codex oder über den Eindruck, den sie machen, möchten wir lieber einem Anderen das Wort lassen, der sich sicherer fühlte. Es erforderte eine grosse Vertrautheit mit diesen Gesängen und die Fähigkeit, in diese ganz eigene Tonwelt einzudringen. Wir vermuthen, dass nicht viele über den Geist und die eigenthümliche Schönheit der kleinen ambrosianischen Antiphonen bei Pothier

¹⁾ Auch im ersten römischen Ordo heissen die Jubilationen zum Alleluja *melodiae* (Migne, Patrol. lat. 78 p. 965: *incipit alleluja cum melodiis infantium*).

sich klar geworden sind. Sicher ist, dass der ambrosianische Gesang, wie er vorliegt, nicht so inferiorer Art sei, wie man nach manchen Berichten glauben möchte. Er ist ein wahrhaft kunstvoller Gesang. Die Melodien haben eine klare Struktur, einen schönen Bau; sie haben Schwung und Begeisterung, eine ganz ungeahnte Melodiefülle. Man hielt Josquin für einen kontrapunktischen Rechenmeister und Pierluigi für ein urplötzlich aufleuchtendes Genie, bis man bei näheren Studium die Tiefe und den Reichthum der Schöpfungen des ersteren erkannte. Vielleicht geht es uns ebenso, wenn wir die ambrosianischen Melodien studiren. Sie haben tiefe Empfindung und inneres Leben; das jubilirt Einem so freudig und hell in die Seele hinein. Nur eines muss hervorgehoben werden: Fremd sind uns die Melodien. Die gregorianischen Gesänge stehen uns im neunzehnten Jahrhundert auch fern. Man muss sie studiren; nach einigem musikalischen Meditiren und Singen oder Ruminiren, geht aber das Geheimniss auf. Man sieht eine musikalische Pracht aufgeschlossen, die entzückt. Es ist eine bekannte Thatsache, dass der gregorianische Choral der Harmonisation Schwierigkeiten in den Weg legt. Und doch ist bei ihm, so wenig es auch scheinen mag, wenn man ihn allein betrachtet, das harmonische Element weit stärker betont, liegt weit mehr im Gefühl, als beim ambrosianischen Gesang, wo es noch mehr im Hintergrund bleibt, ja gar nicht vorhanden ist. Der ambrosianische Gesang ist in dieser Beziehung völlig orientalisches, oft eine Melodie ohne die Möglichkeit der Harmonisirung. Diese Melodie schaut uns nicht mit befreundeten Zügen und verständlichem Grusse an. Wir sehen in ein fremdes Gesicht, das fern herkommt aus entlegenen Ländern und Zeiten. Dass diese Melodie lebensvoll ist, sieht man an einzelnen Gesängen unverkennbar, aber sie ist es nicht im modernen Stile, mit Detailmalerei und subjektivirenden Ausführungen, sondern einfach und gross im Stile der alten Malerei. Wer lange Zeit sich an Rafael'schen Bildern erfreut hat und plötzlich vor Giotto's strenge grosse Schöpfungen gestellt wird, dem mag es auch ähnlich ergehen. Doch genau und im Einzelnen die Eigenthümlichkeit der Form und des ihnen zu Grunde liegenden Geistes zu umschreiben, dürfen wir nicht wagen. Warten wir also, bis ein Meister kommt, der die Bilder deutet.

Es wäre nun die Frage zu erörtern, ob der Codex selber glaubwürdig ist, seine Melodien gut, unverdorben erhalten, vielleicht auch sehr alt sind. Zunächst ist sicher, dass wir in ihnen ambrosianische Melodien aus dem elften Jahrhundert, also doch immerhin von respectabelm Alter besitzen. Dadurch ist der Codex wichtig und bedeutungsvoll. Man bedauerte den Verlust der ambrosianischen Melodien (vgl. Ambros. a. a. o., Kornmüller Lexicon p. 28). Diese Handschrift hilft dem ab. Doch aus welcher Zeit mögen ihre Melodien stammen? Welche Schicksale mag der Anfang der mailändischen Liturgie gehabt haben? Sind ambrosianische Bestandtheile in der Handschrift? Ist sein Inhalt vorgegriechisch?

Die Frage ist sowohl an den Musiker als an den liturgischen Forscher zu richten. Sie fällt zusammen mit der Frage über die Erhaltung der gregorianischen Chormelodie im Mittelalter und besonders bis in die Zeit Guido's von Arezzo. Wir beschränken uns auf die kürzeste Skizzirung der Antwort. Die konstante mittelalterliche Tradition sagt, dass die Chormelodie aus älterer Zeit überliefert sei. Dem gegenüber wirft der moderne Musiker ein: Vor Guido konnte man die Melodien eigentlich nicht schreiben; die Neumen waren eine ganz unzuverlässige, ungenügende Notirung. Wie konnten so zahlreiche, umfangreiche und schwierige Melodien auswendig gesungen, und auf diesem Wege vor Alteration bewahrt werden? Berichten die Theoretiker nicht genugsam von einer schrecklichen Unordnung, die während des Mittelalters im Gesange herrschte? Man muss vielmehr annehmen, dass die Melodien sich später bildeten, dass ursprünglich nur gewisse melodische Grundtypen bestanden, an welche sich die Jubilationen, das melismatische Figurenwerk, durch Improvisation der Cantoren oder auf andere Weise, allmählig ansetzte. Das geschah vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert. Nach Andeutungen Anderer könnte man das Werk auch einem hervorragenden unbekanntem Komponisten zuschreiben. Diese und ähnliche Vorstellungen leiden an dem Fehler, dass sie vag und allgemein sind. Man denkt nicht, wie etwa der Gesang und Chor und Officium nach diesen Anschauungen ausgesehen haben möchten. Man abstrahirt von den historischen Verhältnissen und ignorirt oder verneint theilweise ganz einfach das dokumentarisch Ge-

sicherte. Die Klagen der Theoretiker, die Varianten der Handschriften, die Unmöglichkeit des Auswendiglernens und Auswendigbehaltens sind die Stützpunkte.

(Schluss folgt im nächsten Hefte.)

Die Benedictiner-Universität Salzburg und der hl. Thomas von Aquin.

(Von P. Rupert Mittermüller.)

(Vergleiche Heft II. d. J., S. 361—373.)

III.

Die Professoren der Benedictiner-Universität zu Salzburg haben sich anderthalb Jahrhunderte lang an den hl. Thomas und dessen Schule gehalten. Die Folge davon war, dass sie den Ansichten des Duns Scotus und seiner Anhänger sowohl in der Philosophie, als in der Theologie gegenüber treten mussten. Das Hauptsächliche dieses Widerstreites darzulegen, dürfte nicht ganz zwecklos sein.

A) Philosophie.

I. Logik.

Auf dem Gebiete der Philosophie, und zwar in der Logik, war der erste Differenzpunkt die logisch-metaphysische Lehre von der Distinction (Unterscheidung) und den Universalien (allgemeinen Ideen und abstrakten Begriffen).

I. Die Scotisten begnügten sich nicht mit der gewöhnlich angenommenen Eintheilung der Distinctio in eine realis entitativa (sive stricte talis, sive virtualis, sive modalis) und in eine logica (Distinctio rationis), sondern erfanden auch eine Distinctio formalis actualis ex natura rei, welche a) in der nämlichen Sache zwei actuell distincte und getrennte Formalitäten unterscheidet, wovon die eine nicht nothwendig die andere in sich schliesst, und welche daher b) auch in den metaphysischen Seinsstufen (Graden) einen actualen, in der Sache selbst liegenden Unterschied statuirt, und c) in Folge davon behauptet, die Natur sei an sich und so wie sie sich in den Dingen befindet, formaliter eine allgemeine (universelle) ohne Rücksicht auf eine Verstandesthätigkeit.

Dieser Ansicht traten die Salzburger Philosophen allenthalben entgegen. a) Was diese Unterscheidung überhaupt anbe-