

Ueber ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang.

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

(Schluss aus Heft III. d. J., S. 56—73.)

Diese Anschauung von der Entstehung der Choralmelodie ist jetzt so ziemlich die verbreitetste, wohl auch die bequemste. Die Gründe stehen ernst und gewichtig da, und wenn man sie als gesichert in Bausch und Bogen annimmt, begreift man kaum noch, wie Jemand eine entgegengesetzte Ansicht vertheidigen mag. Man kann auch wirklich dem einen oder anderen Argument, z. B. den Klagen der Theoretiker, das Aussehen historischer Berechtigung nicht bestreiten. Doch sind wir, nicht ohne Mühe und Arbeit im Sichten und Prüfen, zur festen Ueberzeugung gekommen, dass keines von jenen Argumenten eine ernste Kritik besteht und es nicht unmöglich ist, ihre Unhaltbarkeit nachzuweisen. Wir halten diese Ansicht von der Genesis der Choralmelodien für unhistorisch, für das Product einer Periode, in der die wahre Geschichte des Chorales noch im Dunkel lag. Sie bedarf gegenüber den Resultaten der Forschung der Correctur. Diese hier vorzunehmen ist nicht unsere Aufgabe. Wir beschränken uns auf einige Gedanken.

Die Jubilationen existiren de facto im elften Jahrhundert und stehen neumirt in den Handschriften des neunten Jahrhunderts. Sie können darum nicht später entstanden sein. Diese Gesangsweise ist überhaupt viel älter, da St. Augustin und Cassiodor von ihr sprechen. Aus dem zehnten Jahrhundert haben wir die Namen vieler Componisten und Angabe ihrer Werke. Die Zeit ist durchaus nicht so dunkel, dass man mythische Bildungen in ihr annehmen könnte. Man weiss, was die bedeutenden Musiker jener Zeit geschaffen. Sie haben durchaus nicht das Graduale umgearbeitet; sie componirten nur Festofficien für einzelne Klöster. Im zehnten Jahrhundert war man, wie die Compositionen beweisen, nicht mehr fähig, solche Melodien, wie die alten, zu componiren. Ueberhaupt verräth jene Ansicht eine geringschätzigte Meinung von der alten Melodie. Dass Melodien von so hoher musikalischer Schönheit auf derartigem Wege entstehen, ist doch nicht glaublich. Das alte römische Graduale bildet eine klare, planvolle, feingliederte Einheit, dass man seinen Ursprung so nicht erklären kann; ebenso könnte man annehmen,

das Freiburger Münster sei durch private Arbeit und Ausschmückung Einzelner ohne Gesamtplan entstanden. Das Auswendiglernen ist nicht eine Unmöglichkeit, sondern ein historisches Factum. Was die Varianten betrifft, so ist zu unterscheiden. Im siebzehnten Jahrhundert erhielt die (bis dahin noch einheitlich gebliebene) Choralmelodie in Folge der Redactionen, die man an den verschiedensten Orten vornahm, eine grosse Verschiedenheit. Diese ganz desperate Verwirrung wird irrhümlich auf die Handschriften übertragen. Diese haben allerdings ihre Varianten; es wäre ein Wunder, wenn es keine gäbe; aber sie sind weder so zahlreich, noch so wichtig als man ausgibt und lassen sich durch Vergleich der Handschriften heben. Merkwürdiger Weise stimmen die neumenreichsten Gradualien (fünfter und sechster Ton), die am Schwersten zu behalten sein sollen, am Meisten überein. Die theoretischen Traktate reden unzweifelhaft von einer älteren, festen, bestimmten Melodie, die sie dem hl. Gregor zuschreiben, nicht von einer erst sich bildenden. Was einige Schriftsteller von heftiger Gemüthsart über das Verderbniss der Melodie berichten, ist theils übertreibend, theils mit Bezug auf locale und wirklich bestehende Uebelstände gesagt. Diese Stellen sagen nicht mehr, als was auch das Studium der Handschriften lehrt.

Ein Grund für das Festhalten an jener Ansicht liegt in der Schwierigkeit, die ein moderner Musiker hat sich die Möglichkeit einer solchen Gesangspraxis auch nur vorzustellen, und sich in die mittelalterlichen Verhältnisse hineinzuwenden. Desswegen ist aber die Unmöglichkeit der Sache nicht erwiesen. Man darf unsere Zeit nicht ins zwölfte oder neunte Jahrhundert zurück versetzen. Dass unser modernes Chorsängerpersonal die ihm vorliegende Choralmelodie nicht auswendig lernt, es vielleicht auch nicht könnte oder wollte, braucht man nicht erst zu sagen: dass es die alten Melodien nicht würde singen können, (viel weniger auswendig lernen), sagen die Chorregenten selbst; und doch ist die mittelalterliche Melodie sangbarer, weil melodioser, organischer. Eine umfangreiche Melodie auswendig zu lernen, ist an sich nicht unmöglich, was unsere Opersänger beweisen; es ist nur schwierig oder unmöglich, so lange die Melodie etwas Fremdes bleibt. Unsere meisten Sänger fühlen sich zu

Hause in der alten oder jüngeren Polyphonie, nicht im Choral. Ja, aus einem gründlichen Studium ergibt sich ein gewisses Auswendigkönnen von selbst. Eine grosse Anzahl Melodien prägt sich schon durch die periodische jährliche Wiederkehr dem Gedächtnisse ein. So lang der Schreiber dieser Zeilen den Choral nur von Weitem kannte, schien er ihm wie ein unübersteiglicher Bergriese; jetzt kennt er die tausendjährigen Pfade; das Wagniss ist nicht mehr so gross.

Die Alten hatten bei ihrem mehr concentrirten Geistesleben auch eine grössere Gedächtnisskraft als wir. Man sang übrigens nicht so auswendig, dass man gar keine Notenschrift hatte; der Vorsänger oder Cantor hatte das neumirte Graduale, und damit eine nicht zu verachtende Stütze. Es muss nicht so schwer oder unmöglich gewesen sein, den Gesang darnach zu regeln, da man zwei Jahrhunderte nach Erfindung der Linien noch unlinirte Codices schrieb und sie zum Theile erst im vierzehnten Jahrhundert weglegte, nicht weil man darnach nicht singen konnte, sondern aus anderen Gründen. Wenn man die Melodien auswendig behalten konnte, so war wenigstens die Möglichkeit gegeben, sie vor Alteration zu schützen. Wäre es aber so ungereimt zu denken, dass durch mündliche Tradition mit Hilfe der Neumen im Mittelalter die Melodie besser geschützt war, als sie es im sechzehnten Jahrhundert durch Erfindung des typographischen Notendruckes war? In unserer Zeit ist so etwas schwer denkbar; aber im Mittelalter war es doch anders. Der junge Cleriker oder Mönch hörte von Jugend auf die Melodien, lernte sie auswendig in jahrelanger Mühe; sie sind gleichsam in sein Herz gegraben, wie bei uns irgend ein altes Lied, das Jahrhunderte im Volksmunde lebt. Im Mittelalter liebte man diese Gesänge, so gut oder mehr als heute irgend Jemand Mozart oder Beethoven; mehr noch — dieser Gesang war eine heilige Pflicht, ein Act religiöser, schuldiger Gottesverehrung. Das Repertorium war enger; man war nicht durch hunderterlei Stylarten musikalisch zerstreut. Denken wir in solcher Stimmung und Gesinnung die dreihundert Mönche von Reichenau zur Zeit des grossen Musikers Hermannus Contractus. Was es heisst, in einem liturgisch wohl geordneten Kloster einige Noten ändern, muss man persönlich erfahren haben, um es zu wissen. Ein solcher Chor scheint uns

für die Erhaltung der Choralmelodie wie eine Mauer. Die Melodie geht lebendig von Mund zu Mund, vom Lehrer zum Schüler, nicht wie jetzt in Form von so und so viel Notenköpfen als todte Sprache aus der Druckerpresse hervor.

Mögen diese Worte doch wenigstens den Gedanken anregen, dass die Frage noch nicht entschieden ist und dass Factoren in Rechnung gezogen werden müssen, an die man bisher nicht dachte.

Der Liturgiker würde, wenn die Unmöglichkeit der Melodietradition bewiesen wäre, schweigen müssen. Geschieht das nicht, so fallen seine Argumente gewichtig in die Wagschale. Die Liturgie des ganzen Mittelalters zeigt eine staunenswerthe Ordnung und fortwährende stabile Ruhe, welche gegen unsere modernen Verhältnisse wohlthuend abstechen. Die Kraft im Festhalten des Althergebrachten ist gross. Man nahm oft neue Einzelheiten in die Liturgie auf, welche das Bestehende accidentell verschönerten, ohne das alte Gold wegzwerfen oder irgendwie zu verkennen. Die Annahme jener Hypothese würde eine umstürzende Bewegung von furchtbarer Tragweite in einem Kloster voraussetzen. Denken wir uns die Hunderte von Domstiften und Abteien, bestehend aus ernsten, Gott mit Eifer dienenden Männern. Wie sah ihre Liturgie, ihr ganz gesungenes Chorgebet aus, wenn der Gesang Jahrhunderte lang dunkel und umrisslos war, in Metamorphosen sich emporarbeitete? Was sagten sie, wenn Jemand mit dem Anerbieten auftrat, den Gesang neu, besser zu machen? Wie erging es Guido von Arezzo, der die alte Melodie nur in einer besseren Methode lehren wollte? Es müssten in den Klöstern seltsame musikalische und liturgische Vorgänge angenommen werden, und alles das gegen alle historischen Zeugnisse zu Gunsten einer Hypothese! Wir stellen dem Leser anheim, ob er annehmen will, dass die reichen Melodien vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert entstanden sind, ob er den Angaben der Schriftsteller jener Zeit glauben will, dass die Choralmelodie viel älter sei; uns scheint nicht nur wahrscheinlich, sondern etwas mehr, dass die mündliche Tradition mit Hilfe der Neumen den Choral bewahren konnte. Der Leser mag sich sein Urtheil selbst bilden. Der Mangel an einer für uns ausreichenden Notenschrift ist kein Grund, die im elften Jahrhundert geschriebenen Melodien in ihrem Alter zu

verkürzen; höchstens könnte man urtheilen, dass einzelne Fehler sich einschlichen, und das kann und wird man ja zugeben.

Aus diesem Grunde wollen wir an dieser Stelle beifügen, was die Handschrift verdächtig machen kann und was auf eine jüngere Zuthat hinweist; es sind die Melodien der vier Hymnen, die der Codex enthält und die nicht einfach genug erscheinen, sondern eher überladen sind; sodann ist einmal eine übermässig grosse Psalmmelodie angegeben, auch einige andere Psalmschlüsse scheinen aus dem römischen herübergenommen zu sein. Etwas Räthselhaftes ist die Anwendung des b (vertieftes h). Es steht oft da, wo man gar keinen Grund dafür einsieht und wo es von der übelsten Wirkung ist, indem der Charakter der Tonart alterirt wird, z. B. durch einen Schluss im achten Ton mit b a g (!), oder indem ein harter Triton geschaffen wird, wo natürlicher Weise keiner wäre. Andererseits bleibt es weg, wo man es nicht missen kann; es gibt zwar viele Stellen, die wirkliche Tritoni haben, die nur Anfangs hart klingen, bis man die rechte Form des Singens herausgefunden hat, die dann dem Ganzen ein eigenes Colorit geben; immer aber ist das nicht durchführbar. Es gibt viele Stellen, wo Melodien mit h und b scharfkantig und herbe klingend aufeinander treffen. Vielleicht hat gerade in der Einzeichnung des b die private Neigung des Schreibers gewaltet. Jedenfalls bedarf es in dieser Hinsicht der eingehenden Untersuchung eines Kundigen. Beim Vergleich mit einem späteren mailändischen Codex ergab sich abgesehen von der Anwendung des b in einer Melodie nur sehr selten eine kleine Variante.

Auch mit einem anderen Codex des fünfzehnten Jahrhunderts, der sich in Deutschland befindet, stimmt der unsrige nach der Aussage des zuverlässigsten Zeugen und Sachkundigen R. Schlecht überein.

Kommen wir nun zu unserer Frage zurück: Was ist im mailändischen Gesang ambrosianisch, was vorgegriechisch? Man kann auf das Analogon in der Liturgie recurriren. Die Autoren bemerken mit Recht, dass der hl. Ambrosius in seiner Cathedrale eine bestimmte, geordnete Liturgie vorfand, die er nicht zerstörte, sondern mit Orationen, Präfationen,

anderen Texten und Einrichtungen bereicherte, und durch seinen Gesang hob. Man nimmt an, dass die nach ihm benannte Liturgie im Wesentlichen bei seinem Tode schon bestand. Anklänge an die griechische Liturgie finden sich viele. Daraus könnte man vielleicht auch auf den Zustand des Gesanges einen Schluss ziehen. Die einfachen Melodien der Hymnen kann man dem Heiligen zuschreiben; die Antiphonen des Psalterium könnten wohl aus jener Zeit stammen. Sie passen in ihrer Einfachheit zum Volksgesang, der sicher zur Zeit des hl. Ambrosius war. Ob eine Schule für liturgischen Kunstgesang, ob die kunstvollen Melodien damals existirten, oder durch ihn eingeführt wurden, dafür fehlen uns die positiven Angaben. Es liegt der Annahme, dass der hl. Ambrosius solche componirte, nichts im Wege. Es wäre wirklich dem Gefühle der Pietät mehr entsprechend, die oft grandiosen Melodien dem grossen Kirchenvater zuzuschreiben, den die Kirche und die Welt als den Vater der abendländischen Kirchenmusik verehrt, denn irgend einem unbekanntem, späteren, mailändischen oder gallischen Urheber. Das Princip der jubilirenden Modulation, das man im elften Jahrhundert entstehen lassen möchte, ist bei Cassiodor schon klar ausgesprochen, und ist, wie uns eine langjährige Uebung und Bekanntschaft vermuthen lässt, ein Erbgut aus der antiken Kunstwelt.

In der auf den hl. Ambrosius folgenden Zeit nahm die mailändische Kirche Neues von Auswärts an, wohl weil ihre Entwicklung noch nicht vollendet, abgeschlossen war. Ein starker Einfluss der gallikanischen Liturgie ist nicht zu verkennen. Zwar würde die Aehnlichkeit der Officien nicht genügen; man könnte im Gegentheil einen Einfluss des Ambrosianischen auf das Gallikanische muthmassen; doch sind auch starke Indicien für das entgegengesetzte Verhältniss da. Auf den Gesang könnten die gleichen Einwirkungen stattgefunden haben. Mit der liturgischen Ausbildung kann die musikalische zusammengegangen sein, wenigstens ist die Wahrscheinlichkeit für jene Zeit, wo Text und Melodie eine solche Einheit bildet, eine ganz andere, als sie es in unserer Zeit sein würde. Da das gallikanische Antiphonar verloren gegangen ist, so wird dieser Punkt dunkel bleiben. Der Schreiber dieser Zeilen sah in Italien in einem ambrosianischen Codex als Responsorium den Text:

Venite populi ad sacrum et immortale convivium, der aus der gallikanischen Liturgie sich bis in unsere Zeit erhalten hat und vom Diacon vor der Communio gesungen wurde. Ebenso steht am Feste der unschuldigen Kindlein das $\text{\textcircled{R}}$ Splendet Aegypti campus, welcher Text auch als alte gallikanische Antiphon noch vorkommt.

Wenn nun die mailändische Liturgie durch Aufnahme gallikanischer Bestandtheile bereichert wurde, so muss dies geschehen sein, ehe Pipin begann, die gallikanische Liturgie zu beseitigen, welche Arbeit sein Sohn, Carl der Grosse, so vervollständigte, dass nach seinem Tode kein Codex des gallikanischen Ritus im Frankenlande mehr aufzutreiben war. Am ehesten wird dieser Einfluss der gallikanischen Liturgie in die Blüthezeit dieser Kirche zu setzen sein, von 450—550 oder 600 unter Hilarius und Cäsarius von Arles, Gennadius und Musäus. Für die nachfolgende Zeit sind besondere Einflüsse und Einwirkungen nicht wahrscheinlich. Wir möchten folgenden Gedanken nahe legen. Die mailändische Kirche hatte ihre liturgische Besonderheiten, und ihre Gesangsweise war unter dem Namen des hl. Ambrosius über ganz Italien verbreitet. Als die römische Kirche durch den hl. Gregor ihre definitive liturgische Ordnung und ihren Gesang erhielt, wurde sich die mailändische sofort des Gegensatzes bewusst und hütete ihr altes Herkommen als ihren Schatz. Die ambrosianische Liturgie wurde gegenüber der überall geltenden römischen speciell Gut und der besondere Ruhm der mailändischen Kirche. Es kommt oft vor in der Geschichte, dass durch solche Ereignisse die Gegensätze und Eigenthümlichkeiten klarer erkannt, deutlicher ausgeprägt werden, wie z. B. bei Entstehung neuer Ordensgenossenschaften. Dass es auch anderwärts nicht so leicht ging den ambrosianischen Gesang abzuschaffen, sehen wir noch im elften Jahrhundert aus einem Decret des Papstes Stephan X, der 1057 nach Leo Marsicanus den ambrosianischen Gesang in Monte-Casino verbot. Da er vor seiner Erhebung dort Abt war, muss er die Gesangsverhältnisse in Monte-Casino gekannt haben. Auch in der Kirche von Capua wurde zu dieser Zeit noch ambrosianisch gesungen. Das Volk selbst wachte mit Eifersucht über seine liturgischen Sonderrechte, so dass es in Mailand zu einer förmlichen Revolte kam, als im zwölften Jahrhundert ein Erzbischof das Pallium in Rom persönlich holte. »Er gibt unsere

Privilegien auf,« schrie man; »denn bisher hat der Papst das Pallium gesendet.«

So wenig als in früherer Zeit scheint ein bedeutender Einfluss der römischen Liturgie auf die mailändische in der nachfolgenden Periode der Karolinger wahrscheinlich, als Pipin und Carl die particularen Riten verfolgten und ganz zu vernichten suchten. Der harte Kampf um die Existenz machte wohl, dass man seine eigene Liturgie mit eifersüchtigem Auge bewachte. Es werden also weder in den Text noch in den Gesang römische Liturgiethelle in grösserer Zahl, welche die eigenthümliche Form der alten Liturgie hätten verwischen können, aufgenommen sein. Von besonderer Bedeutung sind in dieser Hinsicht die Gesänge, welche nach Text und Melodie mit denen des römischen Ritus stimmen. Die Tradition sagt, dass der hl. Gregor die älteren Melodien herübernahm und bearbeitete. Die römische Melodie lässt sich bis Ende des 8. Jahrhunderts auch mit moralischer Sicherheit nachweisen. Entweder sind nun die entsprechenden Gesänge gleichzeitig und unabhängig von einander entstanden oder die römische ist nach der mailändischen, oder umgekehrt die mailändische nach der römischen gebildet. Die Wahl unter diesen Möglichkeiten könnten wir dem Leser überlassen. Die correspondirenden Melodien haben einen kunstvollen Bau, sind wirkliche Kunstwerke, die von einem hervorragenden Künstler herrühren müssen. Sie stimmen in den einzelnen Melodiewendungen, oft selbst in den kleinsten Kadenzen überein, so dass unverkennbar die eine der andern zur Vorlage diene. Es wird wohl Niemand zweifeln, dass die römische aus der ambrosianischen herausgebildet ist. Das kann nicht nach dem Beginne des 9. Jahrhunderts geschehen sein. Es musste, als Carl der Grosse die römische Liturgie im Frankenlande einführte, der römische Gesang schon existiren, und zwar in grosser Vollkommenheit; sonst hätte sich die Liturgie gegenüber der alten, an welcher die Gallier so stark hielten, nicht behaupten können und wäre ein Kampf mit der ambrosianischen Liturgie nicht möglich gewesen. Wenn man aber die mit den römischen zusammenfallenden Melodien als vorgregorianisch annimmt, so ist kein Grund die andern, welche einen ganz gleichen Charakter haben, zurückzuweisen. Aus all' dem möchten wir einen Schluss ziehen,

den wir hier proponiren, nämlich dass die Annahme nicht so unwahrscheinlich ist, der Codex enthalte im Wesentlichen Melodien, wie sie im 6. Jahrhundert waren und wie sie dem hl. Gregor bei seiner Arbeit vorlagen. Die Erhaltung der Melodie vor der Einführung der Notenlinien ist sehr wohl denkbar; die behauptete Unmöglichkeit durchaus nicht erwiesen; die geschichtlichen Verhältnisse weisen darauf hin; die mittelalterliche Geschichtsschreibung behauptet es.

Das ambrosianische Antiphonar wirft demnach auch ein bedeutsames Licht *auf die Geschichte des gregorianischen Gesanges*. Bisher konnte man die Grenzen der Thätigkeit des hl. Gregor nicht recht beurtheilen, weil gänzlich unbekannt war, wie der Gesang vor ihm beschaffen sein mochte. Freilich wird auch darauf hingewiesen, dass man die mittelalterlichen römischen Melodien nicht Melodien des hl. Gregor nennen dürfe, da auch andere Päpste nach ihm für den Gesang thätig waren. Für das Antiphonale mag das in grösserem Umfange geschehen sein, für das Graduale ist die Wahrscheinlichkeit geringer. Immerhin darf man vorläufig auch ohne weitere Erläuterung ihm einen guten Theil der Gesänge zuschreiben und für die später etwa hinzugefügten seine Norm als massgebend annehmen, und so kann man, an den alten Sprachgebrauch sich anlehnend, die römischen Melodien gregorianisch nennen. Die ambrosianischen Melodien in Händen kann man den hl. Gregor oder wen immer man sich als Urheber der römischen Melodien denken mag, in seiner Arbeit gleichsam belauschen. Man sieht, was ihm vorlag, was er aufnahm, was und wie er umgestaltete, erkennt daraus seine Tendenz und ganze geistige Richtung. Das Resultat stimmt zu dem, was man allgemein als Eigenthümlichkeit der römischen Liturgie bezeichnet: *Kürze, Prägnanz, Schwung und Kraft*.

Da der römische Ritus weniger Messgesänge hat als der ambrosianische, mussten manche Gesänge ausfallen. Aber auch in den übrigen ist eine starke Auslese gehalten worden.

Es gibt verhältnissmässig wenig gemeinsame Gesänge, d. h. solche, die im Texte stimmen und in der Melodie irgend eine Gemeinsamkeit aufweisen. Man vergleiche die Liste der Messgesänge von zwei Adventsontagen. Die in beiden Liturgien

sich findenden Stücke sind gesperrt gedruckt. Ausserdem wurden auch einige Gesänge des mailändischen Officiums in's römische Graduale aufgenommen.

Ambrosianisch:

1. Adventsonntag.

Ingressa: Ad te, Domine, levavi.

Psalmelus: Deus manifeste.

Alleluja mit Ψ . Praeveniamus.

Antiph. post Evang.: Parce Domine.

Offertorium: Pronuntiabo.

Confractorium: Dirige me.

Transitorium: Sicut fulgur.

2. Adventsonntag.

Ingressa: Memento.

Psalmelus: A summo coelo.

Alleluja mit Ψ . Venite.

Antiph. p. Ev. Annuncietur.

Offertorium: Sperent.

Confractorium: Exultavit.

Transitorium: Veniet.

Gregorianisch:

1. Adventsonntag.

Introitus: Ad te levavi.

Graduale: Universi.

Alleluja mit Ψ . Ostende.

Offertorium: Ad te, Domine, levavi.

Communio: Dominus dabit.

2. Adventsonntag.

Introitus: Populus Sion.

Graduale: Ex Sion.

Alleluja: Ψ . Laetatus S(um)um.

Offertorium: Deus, tu.

Communio: Jerusalem.¹⁾

¹⁾ Bei Lambillotte, Esthétique du chant Grégorien p. 25 finde ich nachträglich folgende Anmerkung:

Dans le séjour que j' ai fait à Milan, en 1852, j' ai pu apprécier le chant Ambrosien. J' ai remarqué qu' il était basé sur la même tonalité que le chant Grégorien et que souvent celui-ci rendait note pour note l' Ambrosien. De plus, la tonalité des différents morceaux est souvent la même dans les deux rites.

Von der 1. mailändischen Adventmesse ist nur ein Stück, von der 2. gar keines in die römische Liturgie übergegangen. Die 1. römische Adventmesse hat zwei Stücke (Universi, Ad te Domine), die folgende drei, die nächste wieder zwei aus dem ambrosianischen Graduale. Im Ganzen hat die mailändische Adventliturgie 44, die römische 38 Messgesänge, von welchen nur 11 Beziehung zu einander haben. Aehnlich verhält es sich im weitem Verlaufe des Kirchenjahres. Am Osterfeste stimmen textlich alle Gesänge. Die Melodien konnten wir nicht vergleichen. Der hl. Gregor oder die römische Kirche ist also recht selbstständig vorgegangen. Das Gleiche zeigt sich in der Placirung der Gesänge. Eine ambrosianische Ingressa wird Offertorium, eine andere wird Communio. Das Transitorium vom Feste des hl. Stefanus »Magnum hereditatis mysterium« wird römische Magnificantiphon für die Octav von Weihnachten. Vom Transitorium »Hodie coelesti sponso« wurde schon gesprochen. In den so herübergenommenen Melodien hat man zwei Classen zu unterscheiden, solche die in der melodischen Phrase sichtlich übereinstimmen, und solche bei denen diese Uebereinstimmung sich auf die Tonart oder einige wenige Gedanken beschränkt, so dass die römische Melodie fast wie neu componirt betrachtet werden muss.

Die Musikbeilagen beleuchten dieses Verhältniss. Die guidonischen Neumen sind, um das Lesen zu erleichtern in quadratischen Noten umgesetzt, doch so dass die ursprüngliche Form leicht erkennbar bleibt. Die Schrift des Codex ist über den ersten Zeilen angedeutet. Die römische Melodie wurde, so weit der Raum gestattete, zur Vergleichung zugesetzt, und zwar nach der Ausgabe von Pothier, welche die zuverlässigste ist.

Im ersten Beispiele zeigen die Melodien grosse Uebereinstimmung. Die einzelnen Sätze ad te — Domine — levavi —

ainsi par exemple, l'introit Gaudeamus est sur le premier mode dans l' un et l' autre, quoique différent pour la mélodie. La psalmodie se chante également sur nos huit modes, excepté que dans l' Ambrosien la médiane se dit recto tono, et les terminaisons sont plus simples.

Ceci confirme ce que nous disent Radulph de Tongres et Gerbert, que le chant Romain a emprunté beaucoup de ses mélodies au chant Ambrosien et que ces mélodies remontent à la plus haute antiquité Il est bon de faire connaître que les livres de chant Ambrosien n' ont jamais été imprimés; ils se transmettent en manuscrits depuis l' origine de ce rite.

etc. haben gleiche melodische Gedanken und gleiche Schlussklänge, wodurch sie aufs Innigste verwandt erscheinen. Im Detail jedoch ist alles verschieden. Ein Hauptunterschied liegt darin, dass der ambrosianische Gesang seine Motive mit vieler melodischer Ornamentik umwirkt, gleichsam mit südlichem Reichthum ausstattet, während der römische das Gleiche im kurzgefassten Ausdruck gibt. Der erste Satz Ad te hat zwei melodische Grundgedanken: Bewegung von der Tiefe a c d aufwärts, und umgekehrt von oben abwärts (f d). Im Ambrosianischen sind beide Motive in reicher Melodie entfaltet, im Römischen kurz und doch innig, zum Herzen sprechend, gegeben. Als der Schreiber diese schöne, gefühlvolle römische Intonation vor Jahren studirte, dachte er nicht daran, dass das eine kurze, vereinfachte Melodie sei. Man muss aber wohl sein eigenes, privates und modernes Urtheil nach den Urkunden rectificiren. Das sind nach der Auffassung der Alten eben einfache Gesänge; man begreift es eher, wenn man die zugehörigen 2—3 Verse des römischen Offertoriums mit ihren jubilirenden Melodien sieht. Die Alten waren bessere Sänger als wir. Eine ähnliche

action erfuhr die Melodie bei animam, das römisch durch die doppelte Tristrophe schön und kurz den Gedanken der umfangreicheren ambrosianischen Melodie gibt. Non erubescam, irrideant sind auch im Mailändischen sehr fließende, schöne Sätze. Bezeichnend für ambrosianische Melodik ist das hervortretende c in der zweiten Gruppe auf te, der Schluss mit spitzaufsteigender Melodie bei meam, confido. In späterer Zeit würde man so nicht componirt haben; dagegen scheint die Schlussfigur von animam, die oft wiederkehrt, der römischen Melodie eigen zu sein.

Am folgenden Stück (Nr. 2) war eine ähnliche Kürzung nicht nöthig, da der Text als mailändische antiphona in choro schon einfacher componirt war. Die Melodie ist frisch, hell und wohl-lautend und wird wohl an Werth der römischen nicht nachstehen. Dennoch ist sie stark umcomponirt. Der Anfang in c findet sich als Variante auch in römischen Manuscripten. Stellen, wie gentes, sue, vestri sind als speciell ambrosianisch, die schwungvoll aufwärts gehenden Melodien bei populus, auditam, letitia, der Schluss von dominus mit der Tongruppirung 1 : 4 als speciell römisch anzusehen. In Nr. 3. sind die Unterschiede grösser und der Grund der

Aenderung einleuchtend. Ganz bezeichnend ist, dass das schlichte Anfangswort »Letemur« in das klangvolle, vocalreiche Gaudeamus ungeändert wurde, dazu kommt der frische Quintenschritt, in dieser Form ein neues Element. Die so angeschlagene, schwungvolle Bewegung wogt fort, bei Domino in hochgehender Oberquart, dann ruhiger ausklingend in der Unterquart. Die mailändische Melodie steht ohne diese grosse innere Bewegung ruhig da, fest, gedrungen, wie aus Quadern gebaut, so dass sie für uns selbst hart werden könnte, z. B. bei Domino, Agathae. Doch ist die erstere Stelle nur anfänglich befremdend, bis sich durch Studium die rechte Ausführung ergibt, durch welche die Bewegung vom vorhergehenden F abgelöst und frei behandelt wird. Die zweite Stelle ist ein byzantinisches Bildchen, streng und gebunden in den Linien; doch darf man es, ohne das Colorit zu zerstören, kaum durch b temperiren, auch nicht bei trophoeo. Die Modulation am Schluss athmet gleichfalls einen vom römischen verschiedenen Geist. Auf diese und viele andere Melodien würden wir die Worte des Radulf von Tungern beziehen: *sed nota ambrosiana fortior, durior. . . habet fortem cantum.* Das Weihnachtsgraduale *Viderunt* (Nr. 5) hat ein ähnliches Verhältniss der Melodien. Der römischen Melodie möchte wohl ein bedeutendes Uebergewicht von Eleganz und melodischen Wohllaut zuzuerkennen sein. Unerklärlich ist das b bei Dominus im Versikel, durch welches ein horrender Tritonus geschaffen wird. Der römische Versikel ist voll süsser Melodie, dabei klar architektonisch gebaut, was beim mailändischen nicht so hervortritt (*cantus Romanus magis dulcoratus et ordinatus.* Radulf). Als Beispiel für die Melodien, die nur in der Tonart und wenigen Wendungen ihre Zusammengehörigkeit documentiren, diene Nr. 5. Die gregorianische Intonation hat eine der typischen Formeln des dritten Tones, von denen noch nichts in der ambrosianischen Melodie zu finden ist. Die *melodiae*, von denen Nr. 7 ein Bruchstück ist, sind schon erwähnt worden. Den Schluss bildet die ambrosianische *Communio* an Weihnachten, eine einfache und ganz originelle Melodie; ähnliches erinnert sich der Verfasser nicht jemals gesehen zu haben. Wie einfach ist dagegen die römische *Communio*! Der Text hat in den parallelen Gliedern, in den Antithesen und der Schlussinvocation griechischen Charakter. Leider ist es nicht

möglich, ein ganzes Graduale beizugeben, als ein Beispiel einer umfangreichen Composition.

Es wäre zu wünschen, dass irgend eine öffentliche Bibliothek oder Mäcenas die Handschrift sich erwürbe und es so ermöglicht würde, reichlicher aus der Quelle zu schöpfen. Unsere Musikgeschichte würde dadurch bedeutend gewinnen und eine wichtige Periode neues Licht erhalten, das nach vorwärts und rückwärts, d. h. tief in die gregorianische Zeit hinein seine Strahlen würfe.

Ambrosianisch. Ingressa des 1. Adventsonntags.

Ad te Do mine le-vari a- nimam me- am; De- us

Gregorian Chant.

me us in te confi- do, non erubescam, ne- que irideant me

ini mi- ci me i. et- nim universi, qui te expec- tant, non

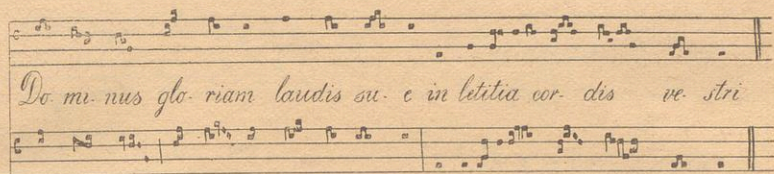
confun- dentur.

Confractorium.

?

*Populus Sion et ce Domi-
nitru des 2. Adventsonntags.*

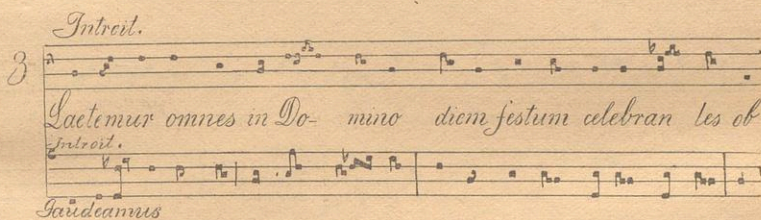
nus ve- niet ad salvandas gen- tes, et audi- tam fa- ciet



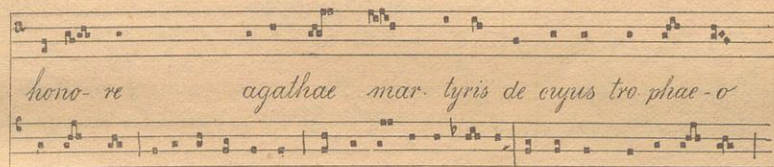
Do mi-nus glo-ri-am laudis su-ae in letitia cor-dis ve-stri

Introit.

3

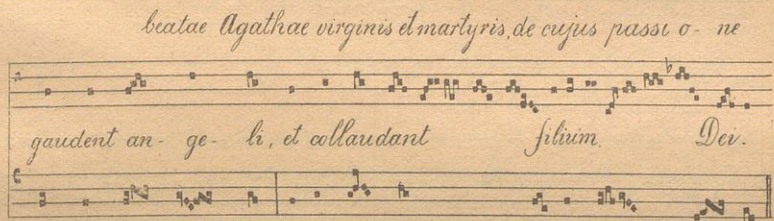


Lactemur omnes in Do-mino diem festum celebran-tes ob-
Introit.
Gaudeamus



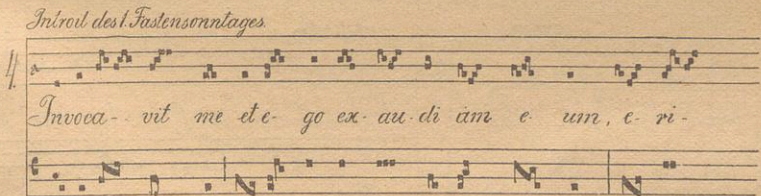
hono-re agathae mar-tyris de cujus tro-phae-o

beatæ Agathæ virginis et martyris, de cujus passi-o-ne



gaudent an-ge-li, et collaudant filium Dei.

Introit des Fastensonntages



Invoca-vit me et e-go ex-au-di-am e-um, e-ri-

pi-am e-um et glori-fi-ca-bo e-um, lon-gitu-

di-ne die-rum ad imple-bo e-um alle-

luja.

Intreit des Palmsonntags

In nomine Do-mi-ni om-ne genua flecta-

Intr. Charwoche (Mittwoch)

In nomine Je-su

tur coelestium et obediens usque ad mor-tem, mortem autem

Bf. 1/2 B.

cru-cis... pa-tris.

1/2 f. 1/2 f.

Viderunt om-nes fi-nes ter-rae et c.

Et Notum fecit Do-mi-nus

Melodiae p̄m R. Aspiriens (8. Avo. fund.)

In po-
II III 0 III

Transitorium^v (Communis) in Phrygiana etc.

Gaude et lactare exultatio angelorum. Gaude Domini^(a) vir-

go prophetarum gaudium Gau de as benedic-ta Dominus

tecum est. Gaude, que p̄r angelum gaudium mundi suscepisti.

Gaude que genuisti factorem et Dominum. Gau-de-as

quia digna es esse mater Christi. Mare Dominum vidit

et timuit, unde ob- viam veniunt, ut ado- rarent eum; hoc

videns Petrus clamabat dicens: miserere mei Deus.