LK 214

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Érczhegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hyhe Dr. Liszt in hochst
Übersetzung der Uebersetzer

# Die päpstliche Sängerschule in Rom

474

R 474

genannt

# Die Sixtinische Capelle.

Ein Musikhistorisches Bild

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von

**Eduard Schelle.**

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

WIEN.
Verlag von J. P. Gotthard
1872.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 214
Zeneművészeti Főiskola
LM 205/1587
Liszt Múzeum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 473 4

K. M. AKADÉMIA KIR. ZENE-AKADÉMIA MAGYAR

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

# Vorrede.

Die Eindrücke des Bildes, das mir während meines mehrjährigen römischen Aufenthaltes in der Charwoche zu wiederholten Malen entgegentrat, hat mir die erste Anregung gegeben, die Geschichte des merkwürdigen Instituts zu verfolgen, das in erster Linie den kirchlichen Feierlichkeiten im Vatican ihr anziehendes mittelalterliches Colorit verleiht. Die Forschung ist seltsamer Weise an demselben gleichgültig vorübergegangen oder hat es nur bei einigen dürftigen Materialsammlungen, wie sie bei Adami da Bolsena, Osservazioni per ben regolare il Coro dei cantori della Capella Pontificia, Rom 1711, Matteo Fornari, Narrazione istorica dell' origine, progressi e privilegi della Pontificia Capella, als Manuscript vorhanden in der Bibliothek des Palastes Corsini zu Rom, Antimo Liberati, Ragguaglio dello stato del coro della Capella Pontificia, ebenfalls unedirt, Odoardo Ceccarelli, Ristretto delle constituzioni dei cantori Pontifici, Santerelli u. A., namentlich aber bei Baini in dessen Biographie Palestrina's, (Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

vanni Pierluigi da Palestrina, Rom 1828) sich vorfinden, nebst einzelnen Nachrichten in andern Werken bewenden lassen. Baini soll indessen eine ausführliche Geschichte der päpstlichen Capelle unter der Feder gehabt haben, und es ist sehr zu bedauern, dass sein Unternehmen nicht zur Ausführung gekommen.

Diese vorliegende Arbeit wurde bereits in Rom entworfen; nach der ursprünglichen Anlage sollte mit der Geschichte des Sängerinstituts auch die Geschichte des gregorianischen Kirchengesangs, die an jener haftet wie die Frucht an ihrem Stamm, in detaillirtester Darstellung Hand in Hand gehen und verfolgt werden durch alle Phasen der Musikentwickelung im Mittelalter bis zum Kunststyl der Niederländer und der römischen Schule; ich hatte, mit einem Wort, mir zugleich die Aufgabe gestellt, in dem römischen Kirchengesang sowohl den natürlichen Boden des mittelalterlichen Mensuralgesangs wie der Grundformen des polyphonen Satzes, als auch den Urquell unserer heutigen Harmonie nachzuweisen. Mit einer ausführlichern Lebensskizze des Altmeisters Palestrina nach den von Cicerchia in Palestrina aufgefundenen Documenten gedachte ich mein Werk zu schliessen und damit eine erwünschte Ergänzung zu der höchst verdienstlichen Biographie des unsterblichen Tondichters von Baini zu bieten. Leider haben die Umstände mir nicht gestattet, diesen Plan durchzuführen. Die Arbeit wurde noch in Rom rüstig in Angriff genommen, musste aber dann wegen Mangels an Musse und nöthiger Sammlung auf längere Zeit bei Seite gelegt werden; späterhin habe ich sie zu verschiedenen Malen aufgenommen, sah mich aber stets durch die Verhältnisse genöthigt, davon wieder abzu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stehen. So ist das Werk schliesslich ein Fragment geblieben, und wenn ich mich jetzt entschliesse, dasselbe in dieser Gestalt der Oeffentlichkeit zu übergeben, so geschieht es einerseits auf mehrfache Aufforderung dazu, andererseits auch auf Grund der neuen politischen Ereignisse. Ich wünsche damit ein höheres Interesse auf das Institut, dieses uralte Symbol päpstlicher Grösse und Herrlichkeit, zu lenken, bevor dasselbe den mächtigen Einwirkungen unseres Zeitgeistes völlig unterliegt; denn es steht zu befürchten, dass bei den gewaltigen Erschütterungen, mit welchen die alten aus längst geschwundenen Zeiten hervorragenden Institutionen gegenwärtig heimgesucht werden, das Ende der Capelle nicht mehr fern ist, die ohnehin schon das Bild einer Ruine entfaltet. Dieses Motiv gebot mir eine möglichst populär gehaltene Behandlung des Stoffes, ich habe mich desshalb nur auf die nothwendigsten Belege beschränkt und zur Erleichterung der Leser es vorgezogen, dieselben als Anhang des Textes zu geben, anstatt das Buch mit einer Fülle von Anmerkungen zu beschweren. Die Eile, zu welcher eingetretene Umstände für die Herausgabe nöthigten, machte es unmöglich, die bereits seit längerer Zeit ausgeführten Partien einer neuen Umarbeitung zu unterwerfen, es konnten daher die verschiedenen Theile nicht gehörig ausgeglichen werden; in der ersten Hälfte des Buchs namentlich treten die Spuren der ursprünglich breitern Anlage nur zu deutlich hervor.

Mein Unternehmen wurde mir aber auch im weitern durch das wahrhaft abschreckend spärliche Maass von zuverlässigen Quellen erschwert. Für den langen Zeitraum von Gregor d. G. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sah ich mich vornehmlich auf die römischen Ritualbücher, herausgegeben von Mabillon: Museum Italicum, Paris, 1689. II. B., nebst einigen von anderer Seite her zuströmenden Notizen und den wenigen überbliebenen Documenten des Instituts angewiesen. Auch Baini, welchem doch das Archiv der päpstlichen Capelle vollständig zur Verfügung stand, hat nach dem in seiner Biographie (Bd. I. S. 247 u. f.) angeführten Quellenbestande zu schliessen, kein umfassenderes Material vorgefunden. Es bedurfte daher namentlich für die ältern Zeiten eines möglichst weit ausgeführten Bildes des kirchlichen Ritus, wie auf der andern Seite eines weiten culturgeschichtlichen Untergrundes, um aus den Cultus- und Lebensformen heraus die Andeutungen als Thatsachen zu begründen. In Betreff des letztern, des culturhistorischen Rahmens, habe ich mich an das unvergleichliche Werk von Gregorovius: „die Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“ gehalten, ich fand hier Vieles bereits ausgearbeitet vor, was ich zu meinem Zwecke brauchte. Für die Geschichte der Capelle im 15. und 16. Jahrhundert bot mir das oben schon angeführte Manuscript von Fornari, Narrazione istorica dell' origine, progressi e privilegi della Pontificia capella, das ich in Rom selbst copiren konnte, die weitesten Anhaltspunkte. Fornari war, wie vor ihm Antimo Liberati, päpstlicher Capellsänger; er wollte keine eigentliche Geschichte des Instituts schreiben, sondern begnügte sich nur, die vorhandenen Documente zusammenzutragen und die Traditionen zusammenzustellen. Ich habe das in dieser Schrift vorhandene Material vornehmlich nach den Angaben Adami's und Baini's ergänzt und konnte aus ihm wiederum die Statuten der Capelle in mancher Beziehung vervoll-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ständigen, welche Gerbert im dritten Bande seiner Scriptores ecclesiastici de Musica als Anhang mittheilt.

Insbesondere aber habe ich mein Augenmerk in dieser Arbeit auf die Charakteristik des Gregorianischen Gesangs gerichtet, dessen Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst noch keinesweges gehörig gewürdigt wird. Für eine solche leisteten mir die unschätzbare und noch zu wenig beachtete Arbeit des Abbé Raillard über die Entzifferung der alten Notation (Explication des Neumes) und die musikalischen Uebersetzungen (Chant Grégorien restauré, Paris 1861) grossen Vorschub. Ich habe das Neumenbild desselben zur Veranschaulichung im Anhang aufgenommen und aus demselben Grunde auch die harmonischen Beziehungen der alten Psalmentöne in Noten als Beilage gegeben. Zu meinem Bedauern gestattete mir der Raum nicht, den Einfluss des römischen Kirchengesangs auf die Entstehung wie Ausbildung der Mensuralmusik wie des polyphonen Styls der niederländischen und römischen Schule so eingehend zu behandeln, wie es der Gegenstand verdiente; einer ausführlichen Analyse beider Erscheinungen konnte ich mich aber füglich enthalten, eine solche hat in trefflich erschöpfender Weise bereits Ambros in seiner Geschichte der Musik (Band II. u. III.) geliefert. Einen höchst schätzbaren Beitrag zur Geschichte der Mensuralmusik bietet überdies ein neueres Werk: die Mensuralnotenschrift des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts von Gustav Jacobsthal, Berlin 1871, auf welches ich nicht genug aufmerksam machen kann. Für meine Zwecke sind mir endlich auch die Rhythmischen und Metrischen Untersuchungen von Wilhelm Brambach, Leipzig 1871, höchst willkommen gewesen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der kurzen Lebensskizze Palestrina's habe ich die Documente zu Grunde gelegt, welche Herr Cicerchia, Cantor an der Kathedrale von Palestrina und ein Schüler Baini's im Archiv der Stadt aufgefunden und mir freundlichst zur Benutzung überlassen hat. Ich machte dessen Bekanntschaft im Jahre 1859 und konnte unter seiner Beihülfe die Quellen einsehen. Trotz aller Aufforderungen Cicerchia's hat sich Baini nie die Mühe geben mögen, das Archiv der Vaterstadt seines verehrten Meisters zu durchsuchen; er lebte in der festen Ueberzeugung, dass bei der Verwüstung der Stadt durch die spanischen Soldaten unter Alba 1557 das damalige Archiv gänzlich zu Grunde gegangen wäre und in Folge dessen die Forschung zu keinem Resultate führen könne. Leider besitze ich diese Documente nur im Auszuge, da mir keine Zeit mehr verblieb, Copien davon anzufertigen und mir auch solche ungeachtet aller Versprechungen nicht zugekommen sind. Ich habe sie in chronologischer Reihe dem Anhange beigefügt. Eine ausführliche Charakteristik Palestrina's zu geben, schien mir nicht angemessen, da bereits Baini in seinem angeführten Werke eine solche mit Meisterhand gezeichnet hat.

Möchte nun diese Arbeit, welche ich hiermit dem Publicum vorlege, bewirken, dass ein Berufenerer, als ich, meine Intentionen aufnehmend die Geschichte des alten Kirchengesangs als einen wissenschaftlicher Behandlung würdigen Gegenstand anerkenne: dann wird das Buch seinen Zweck erfüllt und seinen Nutzen gebracht haben.

Wien, den 29. November 1871.

**Eduard Schelle.**

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

* * *

Zur Zeit der Charwoche und des Osterfestes wendet sich der Blick unwillkürlich und sehnsüchtig nach dem Sitz der katholischen Kirche, nach der ewigen Roma hin, deren kirchliche Feierlichkeiten seit Jahrhunderten einen Weltruhm tragen. Wer hätte noch nie eine Schilderung der dabei entfalteten Pracht gelesen, wer nie von der mächtigen Wirkung des Gesanges gehört, wenn die päpstliche oder, wie sie gewöhnlich genannt wird, die Sixtinische Capelle das berühmte Miserere von Allegri oder die unsterblichen Lamentationen von Palestrina anstimmt! Unter den Tausenden von Fremden, welche der classische Boden und die Kunstschätze alljährlich nach der Stadt von drei Weltaltern ziehen, sind wohl nur wenige, die nicht mit gespannter Erwartung diesen Tagen entgegensehen, und wer sie erlebt, das an ihnen sich enthüllende Schauspiel gesehen hat, dem wird der Eindruck davon unvergänglich in der Erinnerung haften. Die Charwoche und der Ostertag ist die Zeit, in der man Rom sehen muss, will man den poetischen Zauber der alten Weltstadt auf das stimmungsfähige menschliche Gemüth in seiner ganzen Macht an sich selbst erfahren. Hier vollzieht sich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dann das Wunder, dessen Andenken die Tage geweiht sind; der Vatican schüttelt den Staub der Jahrhunderte von sich und ersteht plötzlich in herrlicher mittelalterlicher Pracht aus den Ruinen und Gräbern, welche hier mehr als irgendwo den ehernen Tritt der fortschreitenden Zeit verrathen. Dann regt es sich hinter den grauen Mauern; Gestalten in einer Tracht, die das Bild längstvergangener Zeit wachruft, ziehen durch die weiten Prachtsäle, fremdartige Gesänge dringen an das Ohr. Es scheint, als sei das Märchen von dem verzauberten Schlosse, das nur zu gewissen Zeiten sein geheimnissvolles Leben aufthut, zur Wirklichkeit geworden. Und ist denn nicht der uralte Vatican ein Zauberschloss, in welches ein mächtiger Spruch die rollenden Jahrhunderte gebannt hat, um späteren Geschlechtern von der einstigen Herrlichkeit und Macht der Kirche Zeugniss zu geben?

Am Mittwoch in der Charwoche, Nachmittags, beginnt auf dem sonst öden weiten Platze vor der Basilika des heiligen Petrus ein ungewöhnliches Leben sich zu entfalten. Herren und Damen in schwarzen Festkleidern eilen zu Wagen und zu Fuss herbei, wenden sich nach dem Haupteingange des Vaticans, wo am Ende des langen Corridors die berühmte marmorne Prachttreppe, die königliche genannt, ein Meisterwerk der Baukunst, zu den Festräumen hinaufführt. Hier aber drängt sich schon eine zahlreiche Menge auf den Stufen, gehemmt am weiteren Vorgehen durch eine Abtheilung von Soldaten. Alle Nationen treffen zusammen, alle möglichen Sprachen werden vernommen. Das Gedränge nimmt zu, je mehr die Zeit vorrückt. Jetzt erschallt von unten her Trommelwirbel, die päpstliche Schweizerwache in gelbrothen Wämmsern, Kniehosen und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Strümpfen, in Blechhauben, die Hellebarde in der Hand, zieht die Treppe hinauf, um der Ordnung wegen die Räume zu besetzen. Nun gewährt auch das Militär den Zutritt, die Menge strömt in den reich ausgemalten Vorsaal, wendet sich der Thür zu, vor der eine Wache von Schweizern aufgestellt ist; man öffnet die Vorhänge und — tritt in eine andere Welt; die hinter uns zurückfallende Decke löst drei Jahrhunderte von der Kette der Zeit. Die fast regungslosen seltsamen Gestalten der an verschiedenen Orten aufgestellten Hellebardiere, die Nobili in schwarzseidener altspanischer Tracht mit weisser Halskrause und rundem Federhut, welche fremden Damen ihre Sitze anweisen, dort ein päpstlicher „Camerlengo“ in violetter Tunica und weissem Chorhemde darüber, der geschäftig durch das Presbyterium eilt, einige Mönche in weissen, braunen oder schwarzen Kutten auf reservirten Plätzen an der rechten Seitenwand, andächtig in ihrem Breviere lesend: Alles mahnt uns an die phantastischen Bilder, die unserer jugendlichen Phantasie die Geschichte des Mittelalters zuführte. Noch mehr aber sagen uns die Wände des Raumes, sie erzählen uns in Figuren und lebensvollen Farben, was wir einst aus dem Wort der Bibel lasen. Die ganze Welt der menschlichen Existenz, vom ersten Entstehen der Dinge an bis zu ihrer letzten ahnungsvollen Erfüllung lebt vor dem Blicke auf; hier oben an der Decke schildert Michel Angelo's ewige Kunst die Schöpfung des Alls und des ersten Menschen, und gegenüber dem Eingange treten von der Wand in etwas verdunkelten, aber desto gewaltiger und geheimnissvoller wirkenden Zügen die Schauer des Weltgerichts ernst und mahnend an den Sinn. Und wahrlich, wer nur einer höheren, über das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Alltägliche hinausgehenden Lebensregung fähig ist, kann sich einer gehobenen Stimmung nicht erwehren, wenn er zu dieser Stunde beim Zwielichte des durch die hohen Fenster hereindämmernden Tages in die berühmte, in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Baccio Pintelli erbauten Sixtinischen Capelle tritt.

Wer fände jetzt Musse, sich der Betrachtung der Gemälde und Architektur hinzugeben. Schon nahen die Cardinäle, sie treten in violetten langen Oberkleidern ein, die Kämmerer tragen die zusammengerollte Schleppe nach, legen auf den Sitzen die Gewänder in gefälliger Weise zurecht und nehmen dann auf der untern Bank zu den Füssen der Cardinäle Platz. Und nun marschiren einige Mann von der päpstlichen Nobelgarde auf und stellen sich mit gezogenen Säbeln an den Eingang des Presbyteriums, ein Zeichen, dass die Ankunft des Papstes bevorsteht. Bald öffnet sich eine verborgene Thür zur rechten Seite des Altars, päpstliche Kämmerer und Hausbeamte erscheinen, ebenfalls in violette Soutanen und weisse Chorhemden gekleidet, hinter ihnen ragt das päpstliche Kreuz hervor, und jetzt tritt der Statthalter Christi mit einem kleinen Gefolge in die Capelle. Er trägt ein weisses langes Unterkleid, über welches das purpurne goldgestickte Pluviale herabfliesst; eine weisse Mitra deckt sein Haupt. Er begrüsst den Altar, weilt einen Augenblick vor ihm in stillem Gebet und setzt sich dann auf den Thron; das Gefolge aber lässt sich theils auf den Stufen desselben, theils auf denen des Altars, theils aber auch auf andern Plätzen in der Umgebung nieder. Das Ganze gewährt ein malerisches Bild, in welchem aber ein gewisser luguberer Grundton hervortritt; deuten doch die Kerzen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von gelbem Wachs auf dem Altare und dem dreieckigen Candelaber neben der Epistel auf einen „uffizio di lutto“ einen Trauerdienst „wie zur Darstellung der Leichenfeier des Erlösers“ hin.

Jetzt lässt sich eine scharfe Intonation vernehmen, wir haben uns bisher vergeblich nach den Sängern umgesehen; wir folgen dem Laut und entdecken eine tiefe Loge in der rechten Längenwand nahe dem Laienraume, wo wir sie durch die kleinen Säulen der theilweise vergoldeten marmornen Balustrade erkennen. Auch sie tragen violette Soutanen mit weissen Chorhemden, sie haben keine Notenblätter vor sich, sondern singen allesammt aus einem grossen Chorbuche, welches im Vordergrund aufgeschlagen ist. Der recitirende Vortrag der Nocturnen, Psalmen und Antiphonen vermag freilich das moderne gebildete Ohr nur wenig zu reizen; aber bald wird es entschädigt. Das Pater noster ist vorüber; ein leiser, sehr langsam getragener Klagegesang, die Lamentation des Palestrina, ertönt in vier Solostimmen, zwei Sopranen, einem Alt und Tenor bald ein wenig anschwellend, dann wieder zurücksinkend, und zieht sich trauernd durch den Raum empor zu den beiden erhabenen Gestalten auf dem Gipfel des Bildes von dem Weltgerichte, dem strengen Mittler zu Seiten der Fürbitterin, der milden Gottesmutter. Wie zarte Linien ziehen sich die Stimmen, klar und leicht zu verfolgen, durch das Gewebe des Satzes, kein noch so unbedeutender Druck verräth bei den Sängern das Bedürfniss nach einem Athemzuge, obwol der Gesang sich durchgängig in einer hohen Lage hält. Die nächste und letzte Lamentation dagegen werden von zwei männlichen Sopranisten in der gregorianischen Kirchenweise nach ur-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

alter Methode gesungen, wie sie die Neumen angeben, und verlieren durch das Meisterwerk Palestrina's nichts an Wirkung. Die Kunst der beiden Virtuosen vermag freilich fast das Unmögliche; selbst bei den vielen Trillern, Mordents und anderen Verzierungen glaubt man stets nur eine einzige Stimme zu vernehmen. Den eigentlichen Culminationspunkt der Feier bildet jedoch das Miserere. Wenn alle Kerzen bis auf Eine erloschen sind, zum Zeichen, dass der letzte Jünger den Herrn verlassen hat, steigt der Papst bei der Wiederholung der Antiphone Traditor vom Throne, geht vor den Altar, wirft sich auf die Knie und mit ihm alle Anwesenden; eine lautlose Stille herrscht in der dunkelnden Kirche, bis mit leisem Ton, der nur stellenweise zum Forte anwächst, das erste Versett erklingt. Die Sänger begnügen sich aber nicht mit dem Miserere von Allegri, sondern ziehen das viel jüngere von Bai hinzu und lassen die Verse des einen auf die des andern nach Belieben folgen. Beide Stücke werden mit kleineren und grösseren Cadenzen, den sogenannten Abellimenti ausgeziert. Der Eindruck dieses Moments ist selbst für Anders- und Ungläubige bewältigend, namentlich am heiligen Donnerstage, wo häufig die Lieder der über den Petersplatz in Procession ziehenden Pilger durch die Stille sanft ans Ohr dringen. In ähnlicher Weise gestalten sich hier Matutinen an den beiden folgenden Tagen, nur dass ein Wechsel in der Wahl der Musik zum Miserere stattfindet.

Am nächsten Morgen freilich bietet sich zur Messe schon ein anderes Bild. Der Altar und das Kreuz sind mit weisser Seide, der Thron mit Silberstoff bezogen; eine Tapete zeigt über dem Altar bedeutsam den todten Christus, welchen zwei Engel halten. Der Papst erscheint in einem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

reichen Pluvial und in einer goldigen Mitra. Bis zur Consecration wird die Messe nach dem gewöhnlichen Ritus abgehalten; dann aber ertönt trüb und ernst die Motette von Palestrina: Fratres ego enim. Wenn das Deo gratias recitirt ist, begiebt sich der Papst mit zwei Cardinal-Diaconen zum Altar, empfängt barhäuptig den Kelch mit der Hostie, und langsam setzt sich die Procession in Bewegung nach der benachbarten paulinischen Capelle, wo der Kelch in der Begräbnissurne beigesetzt wird, während die Sänger den uralten Hymnus: Pange lingua ertönen lassen. Nachmittags zeigen sich Altar, Thron, Bänke, Parquet kahl, ohne Tapeten und Bezug, das Kreuz trauert unter einem violetten Schleier; die Wachen und Hellebardiere senken Säbel und Morgensterne. So tritt uns die Capelle auch am Charfreitag entgegen. Der Papst hat den Ring abgelegt, er trägt eine violette Stola unter dem Pluvial, die Cardinäle wollene Gewänder von derselben Farbe. Die Messe weicht von der herkömmlichen Form gänzlich ab, und entbehrt aller Kunstmusik. Sobald aber der Papst sich zur Anbetung des Kreuzes anschickt, lassen sich in feierlichen Accenten die erhabenen Harmonien der Improperien von Palestrina vernehmen, der Gesänge des Vorwurfs, so geheissen, weil ein vollstimmiger und einfacher Chor abwechselnd dem Volke seine That vorhalten, und sich erst am Schluss auf dem Worte Miserere zu einem Ganzen vereinen. Unter dem Gesang: vexilla regis wird dann der Kelch in Procession in die Sixtinische Capelle zurückgeführt, und die Messe beendet. War der Freitag ein Bild des Todes, so schildert dagegen der Samstag im voraus die Auferstehung; Boden, Bänke und Thron sind wieder bekleidet. Kaum sind die letzten Litaneien ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

klungen, so legen die Celebranten weisse Kleider an, von dem Altare und Thron schwindet die violette Trauerhülle, und hell wie Licht glänzen weisse, mit Silber verzierte Decken hervor; der Papst legt ein weisses Pluvial um, die Cardinäle werfen die Wollgewänder ab und nehmen den Purpur um. Jetzt schlagen die Sänger die festliche Messe des Papstes Marcell von Palestrina an. Kaum ertönt das Gloria, als ein violetter Schleier über den Altar zurückfällt, und der auferstandene Christus auf einer Tapete hervortritt.

In diesem Augenblicke erheben die Garden ihre Säbel, die Schweizer ihre Morgensterne, Glockengeläute erschallt und Schüsse melden vom Castell S. Angelo der Stadt das Ereigniss, welches dann am Ostersonntage in der Oeffentlichkeit mit dem grössten Pompe verherrlicht wird. — An diesem Tage zieht der Kirchenfürst, die Tiara auf dem Haupte, mit dem ganzen Hofstaate und allen weltlichen und geistlichen Würdenträgern, verkündet von den Sängern durch die Motette Palestrina's: Tu es Petrus, auf den Schultern der Gläubigen in die Metropole seines Reiches, die weite Basilika des h. Petrus ein, und vollzieht am Altare über dem Grabe des Apostels, gehüllt in die reichen, symbolischen Gewänder des Hohenpriesters, das Messopfer in eigener Person, und wenn er nach der Consecration die heiligen Substanzen emporhebt, erschallt in unsichtbarer Höhe, wie von der Kuppel herab, eherner Posaunenklang; leider senkt sich auf diesen Tönen kein alter frommer Hymnus, sondern eine moderne italienische Cantilene hernieder. Wie am Donnerstag begiebt sich der Papst nach dem Schluss der Ceremonie unter Gesang der Capellanen in die reichdecorirte Loge der Façade und ertheilt dem auf dem Platze versammelten Volke und Militär zum zweitenmale den apostolischen Segen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

## XVII

* * *

In der geschilderten Weise gestaltet sich heutigen Tages das Bild der römischen Charwoche, in welcher die päpstliche Capelle ihre glänzendsten Seiten hervorkehrt. Die gegenwärtige Erscheinung dieses Instituts weist durchaus auf ältere Zeiten und Kunstweisen zurück; den ersten Spuren und der Entwickelung derselben nachzugehen, haben sich die folgenden Blätter zur Aufgabe gestellt.

---

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Inhalt.


| | Seite |
|---|---|
| Die Sänger in der christlichen Kirche, bis zur Zeit Gregor's I. | 1 |
| Das Reformationswerk Gregor's d. G. . . . . | 39 |
| Gründung der Sängerschule . . . . . | 56 |
| Der Gregorianische Gesang . . . . . | 108 |
| Die Sängerschule im Mittelalter . . . . . | 156 |
| Die Wiedergeburt der Schule nach dem Exil von Avignon. | 190 |
| Giovanni Pierluigi Sante aus Palestrina . . . . . | 234 |


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ
ZENEAKADÉMIA

# Die Sänger in der christlichen Kirche bis zur Zeit Gregor's I.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

Das antike Heidenthum stand äusserlich noch fest und unerschüttert im Glanze seiner höchsten Machtentfaltung, die olympischen Götter thronten noch im Genuss allgemeiner Verehrung in ihren marmornen Tempeln, als bereits fern vom Mittelpunkte der alten Cultur in der heiligen Stadt David's unter dem vom stolzen Römer verachteten Volke der Nachkommen Israel's ein neues Leben aufgekeimt war, berufen von der Vorsehung, die classische Welt zu stürzen und aus ihrem Schoosse ein anderes Zeitalter der Sitte und der Anschauung von den göttlichen Dingen zu erzeugen. Wie dürftig und unscheinbar anfangs diese Keime waren, so breitete doch das Wunder schützend und befruchtend seine mystische Zauberdecke über sie aus; in kürzester Zeit sehen wir sie schon so weit erstarkt, dass sie aus dem Drucke hereinbrechender Verfolgungen nur frische Kräfte zu ihrem Gedeihen schöpfen konnten. Der Beobachter dieser Ereignisse sieht hier in der Klarheit geschichtlicher Helle denselben Process vor seinen Augen sich entfalten, welchen ihm das graue hellenische Alterthum unter dem nebelhaften Schleier einer poesievollen Mythe vorführt. Wie in der Anschauung der Hellenen um das Bild des angebeteten Gottes- sich - die Formen der Familie und der staatlichen Gemeinschaft grup-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

piren, wie dann aus dem Bedürfniss, den Gegenstand der allgemeinen Verehrung in einer seiner Würde und Bedeutung angemessenen Form darzustellen, allmälig der Schönheitssinn erwacht, sich ausbildet und jene Künste erschafft, in denen sich der plastische Charakter des antiken Ideals so getreulich wiederspiegelt, so erscheint als Mittelpunkt der christlichen Lebensformen das Bild des gottgesandten Gekreuzigten in überirdischer Verklärung. Doch zunächst noch der sinnlichen Form entzogen und aufgelöst in der Vorstellung von einem göttlichen Wirken und Leiden zur Erlösung der Menschheit, hat es sich in die Tiefen des Gemüths gesenkt und aus der überschwenglichen Welt des Empfindens, die es erzeugt, steigt jetzt als der Genius einer neuen Cultur eine Kunst empor, welche im diametralen Gegensatze zu der antiken Bildnerei steht. Bescheiden, ja ärmlich sind die ersten Anfänge dieser Kunst, nicht minder ärmlich als die ersten Anfänge der christlichen Gemeine; nur einige wenige Gesangsweisen, ein Vermächtniss des stammverwandten Cultus der Israeliten schliessen ihre Urelemente ein, deren Bild dazu bei der Unbestimmtheit der wenigen überkommenen Nachrichten in unsichern Umrissen zerfliesst; allein sie haben wenigstens das Ansehen einer begründeten Thatsache für sich, haben überdiess im Weitern auch darin eine kunstgeschichtliche Bedeutung bewährt, indem sie am Altar der Kirche einen eigenen Stand hervorriefen, welchem die Pflege des Gesangs als Lebensberuf zufiel.

Die Formen der Gottesverehrung sind die Wiege jeglicher Kunst, und auch die Geschichte der Musik, dieser eingeborenen Tochter des Christenthums, ist bis zu einem gewissen Zeitpunkte hin mit der Geschichte des kirchlichen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Cultus innig verwachsen. Allein es bedurfte einer langen Arbeit und vieler schweren Kämpfe, bevor aus dem Boden des religiösen Bedürfnisses ein Ritus aufblühte, welcher die Erbauung in das Schmuckgewand eines die Sinne anziehenden Gepränges kleidete und die Phantasie zum Mittel seiner Wirkungen auf das Gemüth in Anspruch nahm. Der christliche Glaube hatte zunächst vornehmlich in den untern Schichten des Volks Fuss gefasst; das Proletariat war sein natürlicher Boden, seine vornehmste Stütze; die Armuth galt den Anhängern der neuen Lehre als eine Tugend, ja als ein Gebot des Bekenntnisses; die geistige Bildung erachteten sie für einen eher verderblichen als nöthigen Schmuck. So lange das Andenken an die geschichtliche That der Erlösung noch in voller Frische auf das Gemüth wirkte, der Sinn in der Einfalt des Glaubens und in der Ascese des Lebens seine Befriedigung fand, die junge Lehre endlich inmitten feindlicher Umgebung in einzelnen sporadisch zerstreuten Gemeinen sich auferzog und ausbreitete: so lange genügten dem Bedürfnisse nach gemeinsamer Erbauung die einfachsten, der patriarchalischen Lebenssitte entnommenen Formen und Mittel. Ein geräumiger Saal in der Wohnung irgend eines Gemeindemitgliedes entsprach vollkommen den bescheidenen Anforderungen der sich Versammelnden, und in grossen Städten, wo ein Local für die Gemeine nicht ausreichte, vertheilte sich diese in verschiedene bequem gelegene Häuser. Hier hielten sie ihre Zusammenkünfte, vergegenwärtigten sich das vorbildliche Wirken des Heilandes durch Vorlesungen aus den Evangelien, ermahnten sich zur Standhaftigkeit im Glauben, zu einem Gott geweihten Leben und schlossen ihre Andacht mit einem ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

meinschaftlichen Liebesmahle zum Andenken an die letzte Mahlzeit, welche Christus mit seinen Jüngern hielt. Die fromme Begeisterung bedurfte weder ausserordentlicher Anregungen noch vermisste sie die Schranke, welche sich später zwischen den gottesdienstlichen Versammlungen und andern harmlosen geselligen Zusammenkünften aufrichtete.

Eine Kunst jedoch, der Gesang nämlich hatte sich gleich anfangs unter die einfachen Gebräuche der Gottesfeier eingeschlichen. Er war als Erbtheil den ersten aus dem Judenthum entstammten Gemeinden von dem alten jüdischen Tempeldienste übermittelt und bildete in dieser Eigenschaft ein weiteres Band, welches den neuen Bund an die heiligen Ueberlieferungen des alten kettete. Der Cultus der Juden hatte zwar seit dem babylonischen Exil seinen alten historischen Glanz eingebüsst, denn die Zeit war unvermögend gewesen, die Spuren, welche die lange syrische Zwingherrschaft nebst folgenden fremdartigen Einflüssen in seinen Formen wie in der Gesittung und Sprache hinterlassen hatte, gänzlich zu verwischen. Doch waren die alten Traditionen nicht untergegangen, sie lebten noch fort, wenngleich mannigfach entstellt, und bildeten die Grundlagen des neuen Cultusgebäudes, das nach der Heimkehr des Volks in das Land seiner Väter auf den Ruinen des alten Tempeldienstes gegründet wurde, und wie in den Zeiten des Königs David ertönte in der Halle des Tempels, während die Priester das Weinopfer auf den Altar gossen, Psalmengesang unter Begleitung von Harfen, Cythern und rauschenden Handbecken. Der uralte hebräische Sprachgesang, in welchem die kindlich fromme Empfindung des Volks einst ein getreues Echo gefunden, war freilich jetzt,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wo ein seelenloses Schriftgelehrtenthum den Sinn von der ursprünglichen Tonbehandlung der heiligen Sprache abgewendet hatte, sehr verblasst, allein der Typus der Melodik war nicht verloren gegangen und die organisirte Sängerschaft der Leviten sorgte für ihre Erhaltung. Besässen wir ausführlichere Nachrichten über den Charakter dieser Sangweise, so würden wir uns mit leichter Mühe ein genaueres Bild von dem kirchlichen Gesang der Christen in den ersten Jahrhunderten entwerfen können. Sie bestand wohl in einer fortlaufenden Modulation der Stimme, die aus dem Klange der Lautsylben hervorging, aber sich innerhalb bestimmter Tonverhältnisse musikalisch gestaltete und die musikalische Empfindung in innigster Wechselbeziehung mit der Bedeutung und dem Inhalt der Wörter hielt, eine Wortmelodie im wahren Sinne des Ausdrucks, deren Ideal die moderne Kunst heutigen Tages so sehr anstrebt. Einzelne Gesänge indessen, wie u. A. die Pilgerlieder (die Psalmen 120 bis 134) scheinen in einem abgeschlossenern melodischen Charakter gehalten und dadurch dem Volke zugänglicher gewesen zu sein, und solche Weisen vornehmlich mochten sich mit den Psalmen, welche einen bedeutenden Hebel der Erbauung bildeten, zunächst bei den Christen eingebürgert haben*). Sie gewährten dem frommen Gemüth beim Gottesdienst wie am häuslichen Heerd die Erhebung, deren es sich bedürftig fühlte, verliehen Trost in den Stunden schwerer Heimsuchung und boten dem Gefühl freudiger Hoffnung ein willkommenes Ausdrucksmittel. Die grosse Verbreitung der Juden hatte sie durch Asien bis nach Griechenland und Italien getragen, ihnen in den Städten

*) Vergl. Arends über den Sprachgesang der Vorzeit. Berlin 1867.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der damaligen Culturländer eine neue Heimath bereitet. Aus den Tempeln drangen sie auch hier in die ersten Pflanzstätten der christlichen Kirche, wanderten mit ihr von Gemeinde zu Gemeinde; mochten sie auch beim Andrang localer und heidnischer Einwirkungen an ihrem ursprünglichen Charakter Vieles einbüssen: die Grundzüge desselben konnten sie wenigstens bei der Möglichkeit unmittelbarer Mittheilung, welche die Verhältnisse gestatteten, und namentlich bei dem formalen Wesen der damaligen Musik leicht wahren und sogar zu ähnlichen Erzeugnissen anregen. Ebenso waren ohne Zweifel auch die Melodien der Hymnen, deren in den Evangelien Erwähnung geschieht, aus dem jüdischen Cultus entnommen, dessen Einflüsse auf die Ausbildung des christlichen Gottesdienstes um so unvermeidlicher sein mussten, als anfangs das jüdische Element in der Christengemeinde überwog. In diesen Psalmenweisen, oder vielmehr in dem Typus des hebräischen Psalmengesangs, von dessen Charakter uns die uralten Psalmentöne der römischen Liturgie ein schwaches, unsicheres Abbild geben dürften, haben wir die eigentliche Wurzel der christlichen Musik zu erkennen.

Je mehr indessen die Anzahl der Gemeinden zunahm und die Form des Gottesdienstes über die engen Schranken patriarchalischer Einfachheit hinauswuchs, desto vielfältiger wurden die Anregungen für diese Kunst und wie nun allmälig das Christenthum in die heidnische Gesittung eindrang, theils zerstörend, theils aber umbildend und umschaffend auf sie einwirkte, so nahm auch der kirchliche Gesang, eine ähnliche Einwirkung auf seinem Kunstgebiete ausübend, aus der antiken heidnischen Musik die Elemente

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in sich auf, deren er zu seinem Wachsthum und zu eigenthümlicher künstlerischer Entfaltung bedurfte. Die dürftigen hebräischen Vorlagen würden der jungen Kunst einen gar magern Boden zu ihrer Entwickelung geboten haben und zudem ist die Musik als die Universalsprache des Gemüths viel zu kosmopolitisch, um sich in die engen Grenzen der Nationalität oder der Confession in Anbelang ihrer Mittel zu fügen. Die natürliche Antipathie der ersten Christen gegen das Heidenthum konnte wohl verhindern, dass sich gewisse Cultusgebräuche, wie Tänze, rauschende Instrumentalmusik, ja selbst die demonstrativen Weisen der an fremde Gottheiten gerichteten Gesänge in den Schoos der Kirche einführten, und wenn diess theilweis späterhin dennoch geschah, so wurde es doch stets von den Kirchenvätern auf das strengste gerügt. So hermetisch vermochten sich die Gemeinden gegen das sie umströmende Leben nicht zu verschliessen, so entschieden die aus dem Heidenthum übergetretenen Bekenner des neuen Glaubens mit ihren Gewohnheiten und der aus den Eindrücken ihrer Jugend entquollenen Stimmungswelt nicht zu brechen, dass nicht die populären Accente landläufiger Weisen, überhaupt einer Musik, die in der Luft lag, auf hundert Schleichwegen in die Erbauungen gedrungen wären. So mochten die frei improvisirten Hymnen, welche die fromme Begeisterung in den Versammlungen und bei den Liebesmählern hervorrief, sich keineswegs immer in der Singweise der Psalmen bewegen, diese letztere accommodirte sich vielmehr um so leichter den Einflüssen localer Gesänge, als der Musik in jenen Zeiten das Stylgepräge abging, das sie gegenwärtig besitzt. Indessen die Kirche und nicht weniger die fromme Empfindung, für

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

deren Kraft und Tragweite wir keinen Maasstab haben, schützten sie vor gänzlicher Entartung. So bildete der Typus der Psalmensingweise den eigentlichen Kern, welchen das Tonwesen des Zeitalters ablagerte, und allmälig sich läuternd zum Material für eine neue Kunst umbildete.

Man würde jedoch die Bedeutung des Gesangs bei den Erbauungen der ersten Gemeinden sehr verkennen, wenn man sie von der erhebenden Wirkung des musikalischen Ausdrucks ableiten wollte. Für diese konnten bei den Gefahren, welche die junge Kirche umgaben und bei den bescheidenen Cultus- und Bildungsverhältnissen für jetzt weder Ohren noch Herz besonders empfänglich sein; es standen überdiess nicht einmal die nöthigen Organe an kunstfertigen Sängern zu Diensten. Das Ansehen des Kirchengesangs beruhte vielmehr im Wesentlichen vorläufig auf dem praktischen Bedürfnisse einer gemeinsamen gleichzeitigen Aussprache der andächtigen Stimmung und seine Macht über die Gemüther begründete sich zunächst auf die heiligen Texte und frommen Dichtungen, welche den Weisen unterlagen und übertrug sich erst in zweiter Instanz von dem Wort auf den Ton. Für sich allein, oder ohne einen in die herrschende Empfindungs- und Anschauungsweise einschlagenden Inhalt hätte die Melodie keinen Anklang, ja auch kein Verständniss gefunden, aber gehoben durch den Ton drang das Wort mit gedoppelter Kraft in das Gemüth des Gläubigen, so dass Kirchenlehrer, wie ein Bardesanes, ein Paul von Samosata, sich des Kirchenliedes als des geeignetsten Mittels bedienten, ihren Lehren eine schnelle und grosse Verbreitung zu verschaffen. Im Ganzen und Grossen beschränkte sich mehrere Jahrhunderte hindurch die hohe Anerkennung des Kirchengesangs

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nur auf seinen praktischen Werth als Erbauungsmittel; der Genuss am Wohllaut galt zur Zeit noch dermassen als Nebensache, dass der eifernde Hieronymus zürnend ausrief: „mögen es die jungen Leute hören, mögen es namentlich diejenigen hören, deren Amt ist, in der Kirche zu singen: man soll Gott nicht mit der Stimme, sondern mit dem Herzen singen. Mag auch Jemand, — um mit jenen zu reden, — mit schlechter Stimme singen; wenn er gute Werke für sich hat, wird er vor Gott ein angenehmer Sänger sein.“ Der gemeinsame Ausdruck beim einmüthigen Anstimmen eines Liedes, in welchem sich die verschiedenartigsten Individualitäten zu einer einzigen Persönlichkeit zusammenschliessen, begeisterte vornehmlich die alten Lehrer; sie hielten gern den Chor als das Musterbild einer Gott wohlgefälligen Gemeinde den Christen vor, wie denn schon der Märtyrer Justinus in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts den Ephesern schrieb: „ihr Einzelne seid ein Chor geworden, dass ihr einmüthig, in Eintracht beharrend und das Lied Gottes einig in einer Stimme singt.“ Nur wegen dieser Eigenschaften ward Gesang geschätzt und nach Kräften gepflegt, indem wenigstens das Psalmensingen schon frühzeitig einen wesentlichen Unterrichtsgegenstand in den christlichen Schulen ausmachte.

In der Praxis hingegen gestalteten sich die Ansprüche hinsichtlich des Effects bei der Ausführung noch überaus bescheiden, wie man aus jener Aeusserung des Hieronymus ersehen kann, ja so bescheiden, dass der Bischof von Karthago, Cyprian, sich genöthigt sah, mit eindringlichen Worten seine Gemeinde zu ermahnen, bei der Feier des göttlichen Opfers die Gesänge nicht mit „rohen, unreinen Stimmen“ ertönen zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lassen. Ueberhaupt scheinen die afrikanischen Christen sich in dieser Beziehung durch eine gleichgültige Unempfänglichkeit für harmonische Eindrücke ganz besonders ausgezeichnet zu haben. Herrschte doch bei ihnen die wunderliche Sitte, den Gesang bei den gemeinschaftlichen Liebesmählern als einen Probirstein für die Mässigkeit zu verwenden, indem die Theilnehmer, nachdem sie sich die Hände gewaschen hatten, der Reihe nach einen Psalm oder ein selbst gedichtetes Lied singen mussten, um darzuthun, dass sie des Guten nicht zu viel gethan hatten. In ähnlicher Weise, wie Cyprian, spricht sich auch Clemens von Alexandrien aus. Wenn Jemand beim Mahle zu singen und spielen verstehe, so falle kein Tadel auf ihn, denn er ahme dem gerechten König der Hebräer nach, der Gott angenehm und wohlgefällig war; nur sollten die Gäste nicht die Mässigkeit über dem Singen aus den Augen setzen, sollten auch nur solche singen, die eine gute Stimme hätten, um den Wohllaut der Psalmen nicht zu verletzen. Diese, wie Hymnen und geistliche Lieder seien die wahre, passende Würze eines christlichen Gastmahls gemäss der Vorschrift des Apostel Paulus in der Epistel an die Kolosser (Cap. 3. V. 16). Nur ernste richtige Weisen sollen hier gehört werden, zu verwerfen seien die weichlichen üppigen Harmonien, vor allen die des chromatischen Geschlechts, weil sie das Gemüth entnerven und zu Ausschweifungen verleiten. Es scheint in Alexandrien eine feinere Sitte bei den christlichen Versammlungen geherrscht zu haben und für das Walten eines musikalischen Sinnes in dieser Stadt dürfte auch der Umstand sprechen, dass Origines die Musik in die weltliche Gelehrsamkeit mit einbegriff, in welcher er Unterricht ertheilte und sie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lehrte, um durch sie seinen Schülern das Christenthum einzuflössen.

Bei den Liebesmählern war die Instrumentalmusik geduldet, wenn auch nicht überall im Gebrauch, für die eigentliche gottesdienstliche Erbauung lehnten sie aber die Gemeinden schon aus dem Grunde ab, weil sie an den heidnischen Cultus erinnerte; sie einte sich überhaupt nicht mit dem Princip christlicher Andacht, und wenn sie dennoch späterhin mehrfach in den Kirchen Eingang fand, so geschah dies nur in Folge sittlicher Entartung. Auch die im Tempel von Jerusalem üblichen Instrumente, die Cither, Harfe, Cymbel u. dgl. wurden verworfen, „denn“ — sagt Chrysostomos, — „David brauchte die Cyther mit leblosen Saiten, die Kirche aber braucht eine Cyther, deren Saiten lebendig sind; unsere Zungen sind diese Saiten, sie bringen verschiedene Töne aber eine einträchtige Liebe hervor.“ Den Christen musste die instrumentale Beigabe, selbst wenn sie, wie hier, durch fromme Ueberlieferung geheiligt war, als ein überflüssiger Luxus erscheinen, den Anfangs schon die Armuth der Gemeinden und die Verhältnisse verboten, es musste ihnen überdiess eine Gewissensangelegenheit sein, auch äusserlich in der Gottesverehrung den neuen Glauben frei von aller Berührung mit den bestehenden Culten als eine neue Offenbarung darzustellen. So beschränkten sich die musikalischen Ueberlieferungen aus dem alten Testament nur auf die Psalmengesänge und die vorkommenden Cantiken, wie das Triumphlied Mose's (Exod. XV), den Gesang der drei Jünglinge im feurigen Ofen (Daniel III.), auf die Weisen zu den neutestamentlichen Lobgesängen des Zacharias (Luc. 1, 68), Maria's „Magnificat“ (Luc. 1, 46), in Lob-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

preisung Simeon's (Luc. 2 29) und ausserdem auf die cantillirende Vortragweise bei der Lesung der heiligen Schrift während des Gottesdienstes. Jetzt, wo die Melodie des alten Sprachgesangs sich verflüchtigt hatte, mochte die Cantillation in den Tempelgesängen bereits den Grundton bilden bis auf die Lieder, welche einen volksthümlichen Charakter trugen, und auch diese hatten von ihrem ursprünglichen melodischen Colorit viel verloren. Nach uralter Sitte wurden die Psalmen von den, in der Gesangskunst erfahrenen Leviten, welchen zu Gunsten einer harmonischen Zusammenwirkung von hohen und tiefen Stimmen eine Schaar Knaben beigesellt war, einstimmig in Wechselchören ausgeführt. Einigen Einblick in das Wesen dieser Singweise dürfte die Schilderung gewähren, welche Philo von den gottesdienstlichen Gebräuchen und dem Gesang der Therapeuten, einer jüdischen Secte, entworfen hat. Die Andacht begann mit einem religiösen Vortrag, „dann" — heisst es weiter, — „steht einer auf und singt einen an Gott gerichteten Lobgesang, entweder einen, den er selbst gefertigt, oder einen alten von den früheren Dichtern. Denn Maasse und Weisen hinterliessen jene Dichter in dreifüssigen Versen, bei Dankfesten zu singen, in Lobliedern bei Trankopfern und vor dem Altar und in unveränderter Versart von Chören vorzutragen, sämmtlich in abwechselnden wohlgemessenen Strophen. Nach diesem thun auch andere desgleichen, nach der Anordnung, in einer gehörigen Reihenfolge, indem Alle mit vieler Ruhe aufmerksam zuhören, ausser am Ende beim Schlussgebet, wo sämmtliche Männer und Frauen ihre Stimme erheben." Es folgt nun ein einfaches frommes Mahl. Nach diesem stehen Alle zusammen auf und es bilden sich zuerst in der Mitte des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Speisezimmers zwei Chöre, der eine von Männern, der andere von Frauen. In jedem wird das geachtetste und des Gesanges kundigste Mitglied zum Führer und Vorsänger erwählt. Hierauf singen sie auf Gott gedichtete Hymnen in vielen Versmaassen und Weisen, bald mit ganzem Chor, bald in harmonischen Wechselgesängen. Und wenn nun jeder der beiden Chöre allein und für sich seine freudigen Empfindungen ausgesprochen hat, so vermischen sie sich, zusammen einen einzigen Chor bildend als Nachahmung jenes am rothen Meer versammelten Volks, wo sowohl Frauen als Männer, von gemeinsamer Begeisterung ergriffen, einen einzigen Chor bildeten und Gott, ihrem Retter, Dankhymnen sangen, indem Moses den Gesang der Männer, den der Frauen Mirjam leitete. Diesen in vorzüglicher Weise nachahmend bilden der männliche und der weibliche Chor der Mitglieder der Gemeinschaft, indem in herüber und hinüber tönenden Weisen sich zu dem tiefern Ton der Männer der höhere der Frauen mischt, eine harmonische und wirklich musikalische Symphonie.“ Eine ähnliche Gottesverehrung und ähnliche Gesangsweisen fand Philo auch bei einer andern jüdischen Secte, den Essäern vor, nur dass letztere mit dem Gesang auch Geberden, vielleicht heilige Tänze verbanden. Sollte vielleicht sich ein Nachklang des ältern Tempelgesanges, der ja in einzelnen Kreisen und Individuen noch fortlebte *) und den hellenisirten Philo allerdings fremdartig anmuthen musste, in die Einsamkeit dieser frommen Gemeinschaften verirrt, und sich hier in der Abgeschlossenseit vom Weltleben erhalten haben? Jedenfalls gestattet diese Schilderung den

*) Arends. a a. O. 93.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schluss, dass der Cultus der Musik bei den Juden nicht gänzlich verloschen war, denn eine Entlehnung von anderer Seite her lässt sich für diese Secten nicht wohl annehmen, noch weniger, dass sie ihre Zeit auf solchem Gebiet mit neuen Erfindungen überrascht hätten.

So üppig und kunstvoll konnte sich der Gesang bei den jüdischen Christen freilich nicht gestalten; Verhältnisse und Stimmung drangen bei ihnen auf die einfachsten gottesdienstlichen Formen und eine fassliche, populäre Singweise. Ihnen, anfänglich meist schlichten, in der Kunst ungeübten Leuten, unter denen selbst die Gebildeten der Lehre des Erlösers gemäss die Einfalt des Glaubens als das höchste und einzige Lebensgut erachteten, fehlte die Macht über den Ausdruck in der Psalmistensprache, in ihrem Munde verloren die Hymnen und Psalmenweisen den Schmuck melismatischer Verzierungen, den sie besessen, die Reize vielfältiger Nüancen, welche der Melodik Farbe und Leben verliehen, vornehmlich aber mussten diese ihre frühere Kraft und Schönheit unter den Heidenchristen einbüssen, wo sie sich mit einem fremden Idiome verbanden. Ja selbst die Vortragsweise nahm einen verschiedenen Charakter an, je nachdem es die Umstände der Gemeinden mit sich brachten. So treten während der ersten Jahrhunderte mehrere Gattungen des Psalmengesangs hervor. Gedrückt von harten blutigen Verfolgungen sahen die Christen sich genöthigt, ihre gottesdienstlichen Versammlungen verstohlen zur Nachtzeit abzuhalten. Mit einbrechender Dunkelheit eilten sie in das Haus, das zu dem gemeinschaftlichen Gebete bestimmt war; irgend ein Mitglied begann zum Anfang der Erbauung einen geeigneten Psalm, die übrigen, Männer, Frauen und Kinder fie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

len ein und sangen gemeinschaftlich das Lied bis zum Schluss. Dann folgte eine Rede und Vorlesungen aus den heiligen Schriften; mit Jammer und Betrübniss bekannte man unter Thränen seine Sünden vor Gott, feierte darauf in einer Liebesmahlzeit (Agape) das Abendmahl. Während derselben sangen Einzelne Psalmen, oder wenn Jemanden der Geist dazu antrieb, so improvisirte er einen freien Dank- oder Lobgesang nach einer oder der andern Psalmenweise, bis der Morgen heraufdämmerte; nun erhoben sich alle Anwesende, stimmten gleichsam mit einem Munde den Busspsalm an und brachten ihn und in dem Gesang zugleich ein Jeder mit eigenen Worten seine Reue dem Herrn dar. Diese Vortragsweise reicht bis in die ersten Anfänge des Christenthums hinein; bei einzelnen Gemeinden, namentlich in Bithynien wurde der Schlusspsalm nach Art der Therapeuten in Wechselchören gesungen, bei andern dagegen war wiederum der Einzelgesang so bevorzugt, dass zwischen den Abschnitten der Vorlesungen aus der heil. Schrift Mehrere der Reihe nach Psalmen anstimmten und die Versammlung ihnen andachtsvoll zuhörte und erst am Ende der Erbauung zum gemeinschaftlichen Gesang sich vereinte, ein Gebrauch, der mit verschiedenen Modificationen besonders in den ägyptischen Klöstern fortlebte. Allmälig aber begann das Bild des hebräischen Cultusgesanges unbewusst leise, obwohl untermischt mit heidnischen Färbungen aufzudämmern. Es deutete schon auf einen im Tempel von Jerusalem üblichen Gebrauch hin, wenn nach der Sitte mancher Gemeinden der Vorsänger einen Psalmenvers ausführte und die Gemeinde denselben oder den letzten Theil des Anfangsverses bei der Fortsetzung des Psalms stets wiederholte,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KÖNYVTÁRA

oder wenn, — ebenfalls ein häufig vorkommender Brauch — der Vorsänger den ersten Theil eines Verses allein sang, den andern dagegen das Volk, dem sich der Vorsänger in einer Clausel, meist der Doxologie, dann anschloss, oder wenn gar die Versammlung, wie bei den Therapeuten in zwei Chöre sich theilte, die sich einander so zusangen, dass der eine Chor den Psalm übernahm und der andere ihm mit einer Clausel als Gegenstimme antwortete, wie einst das Volk im Tempel den Leviten mit „Amen“. Im vierten Jahrhundert tauchte in Antiochia wiederum der alte hebräische Wechselgesang als antiphonische Weise auf und zwar mit dem Effect einer neuen Errungenschaft. Der Märtyrer Ignatius sollte sie vermittelst einer göttlichen Offenbarung entdeckt haben; im Zustande der Verzückung sah er nämlich den Himmel offen und die Schaaren der Engel, die sich in zwei grosse Chöre theilten und so abwechselnd in ihren Harmonien das Lob der Dreieinigkeit anstimmten. In Wahrheit aber gelangte die Kirche auf einem ganz menschlichen Wege zu diesem Fund. Der arianische Bischof Leontius hatte es gewagt, die gewöhnliche Doxologie seiner Lehre gemäss zu verändern. Empört über diese Häresie versammelten zwei antiochenische Mönche, Flavianus und Diodorus, die Gläubigen in den Kirchen, liessen sie hier Davidische Psalmen mit der kirchlichen Doxologie singen, und zwar antiphonisch in Wechselchören, um ihrer Demonstration mehr Nachdruck zu geben. Sie hatten die Weise, die in Syrien fortlebte, den Griechen in Antiochia mitgetheilt und sorgten nun, veranlasst durch den grossen Erfolg, den sie bei dieser Gelegenheit erzielt, für eine der antiphonischen Form entsprechende Uebersetzung der Psalmen aus dem Syrischen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in das Griechische. Die vermeintliche neue Art von Psalmengesang fand in der That einen so grossen Anklang, dass sie sich von hier schnell in andere Länder verbreitete und überall der Kirche einverleibt wurde.

So lange die Formen des Gottesdienstes ihre ursprüngliche patriarchalische Einfachheit bewahrten, konnte sich bei den Gemeinden kein Verlangen nach kunstfertigen Sängern oder gar nach einer organisirten Sängerschaft rege machen. Im Allgemeinen befassten sich anfangs die Lectoren mit der Leitung des Gesangs, deren Thätigkeit als Vorleser der heiligen Schriften ohnehin an das Gebiet des Sängers streifte; war doch das Lesen in der Kirche mit den verschiedenen Intonationen, den mannigfachen Hebungen und Senkungen der Stimme, mit den cadenzirten Absätzen und Melismen bei Wörtern von besonderer Bedeutung, — wie schon bemerkt, eine Ueberlieferung des Tempelcultus — selbst eine Art von Gesang. Mit der zunehmenden Erweiterung des liturgischen Gebäudes begannen sich jedoch beide Functionen zu scheiden, namentlich in den Gemeinden, deren Stätten grosse Weltstädte waren, wie Alexandrien, Karthago, Rom, Byzanz, wo Umgebung, reichere Mittel und endlich der unabwehrbare Einfluss des Luxus, wie auch eines traditionellen Kunstsinnes in den ruhigern Zeiten der Toleranz dem Gottesdienst bereits einen gewissen Glanz aufdrangen. Hier behaupteten die Sänger schon ziemlich früh neben den Lectoren eine selbstständigere Stellung, so dass der Verfasser des fälschlich dem heiligen Ignatius zugeschriebenen Briefs an die Antiochener ihrer ausdrücklich in seinem Gruss an die Kirchenbeamten erwähnt. Sie übernahmen beim Gottesdienste die Führung des gemeinsamen



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wie die Vorträge des Einzelngesanges, unterrichteten die Jugend in den Weisen der Psalmen und Hymnen und versahen die Lieder, welche die Geistlichen für den Bedarf der Kirche dichteten, mit entsprechenden Melodien. Die Sänger verrichten in den primitiven Zeiten unserer Tonkunst eine ähnliche Mission, wie die Rhapsoden in den Urzeiten der Poesie; sie bewahren die musikalischen Ueberlieferungen, formen sie, vertiefen in ihren Styl Bildungen aus andern zuströmenden Elementen und tragen jenen grossen, einheitlichen Complex von Weisen zusammen, den wir im weitern Sinne Kirchengesang nennen und aus welchem die Quellen der Musik entspringen. Doch nur im Orient zunächst erweist die Kirche den Sängern die Ehre, sie den niedern Ordnungen ihrer Beamten einzureihen, im Abendlande dagegen kannte sie in den früheren Zeiten weder Sänger, noch ein Sängeramt, wie aus der Schatzung des römischen Klerus deutlich hervorgeht, welche sich bei Eusebius vorfindet.

Aus so einfachen, ja ärmlichen Verhältnissen ist der Stand hervorgewachsen, welchem die Kunst ihre ersten Bildungsgesetze und die Triebe einer höheren Entwickelung verdankt.

Wunderbar muss in der That die Wirkung dieses Gesangs, so formlos er auch uns heute erscheinen mag, in jenen Zeiten eines neuen, frisch aufspriessenden Lebens gewesen sein, wo das Gemüth von den Mächten überschwenglicher Stimmungen beherrscht wurde. Er bot den glaubenskräftigen Anhängern des Christenthums Erregungen, welche ihre Sinne läuternd und erhebend berührten, denen sie sich mit Entzücken hingaben, weil sie sich von den Tönen über die Schranken der mit der Sünde be-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hafteten Sinnlichkeit emporgehoben fühlten. Ja, sei es nun, dass dieser Gesang etwas aussprach, was mächtig ergriff, selbst wenn man die Stimmung eines christlichen Gemüths nicht mitbrachte, dass er in dem Ausdruck tief-innerlicher Frömmigkeit einen Zauber besass, dem sogar eine heidnische Gesinnung nicht zu widerstehen vermochte; nicht selten geschah es, dass er der Lehre vorgriff und bei Gemüthern dem Glauben einen Boden bereitete, bei denen man die Empfänglichkeit für ihn nicht geahnt hätte. Ein solches Ereigniss schildert die Bekehrung des jungen Pontius, des Sohnes des römischen Senators Marcus, welche um das Jahr 230 statt fand. Eines Morgens ging der Knabe, von Sklaven begleitet, zu seinem Lehrer, um den täglichen Studien obzuliegen. Da hörte er auf dem Wege zufällig Gesang aus einem Hause ertönen. Dieser rührte von der Christengemeinde her, welche unter der Leitung ihres Bischofs Pontianus in den Morgenvigilien gerade den 113. Psalm anstimmte. Pontius blieb stehen, hörte eine Zeit lang aufmerksam zu, seufzte dann auf, als suche er vergeblich nach einem Grund für die wunderbare Rührung, welche in ihm dieser fromme Gesang so plötzlich erweckte. Endlich, getroffen vom heiligen Geist, wie die Legende erzählt, brach er in Thränen aus, hob die Hände zum Himmel empor und rief: «O Wesen, dessen Lob Jene singen, gieb mir eine Kunde von Dir!» Dann ging er, die Vorstellungen des Sklaven nicht achtend, zur Thür des Hauses und klopfte zu wiederholten Malen an. Als man ihn vom obern Söller herab, wo die Gemeinde versammelt war, durch das Fenster bemerkte, benachrichtigte man ängstlich den Bischof davon, in der Furcht, dass die Erscheinung des Knaben einen Anschlag der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Feinde auf ihn bedeuten könne. Pontianus jedoch befahl ruhig, die Thüre zu öffnen und dem Knaben den Einlass zu gewähren. Dieser erzählte dem Priester, wie ihn der Gesang so mächtig ergriffen habe und bat um Belehrung über den Gott, den man mit so rührenden Gesängen feiere. Der Bischof stand natürlich nicht an, dem Wunsche zu willfahren und die Folge war, dass Pontius mit seiner ganzen Familie den christlichen Glauben annahm. Die Legende hat freilich nicht verabsäumt, die Begebenheit mit Zuthaten gehörig auszuschmücken, aber sie verleugnet nicht die Wahrheit der Thatsache selbst, die auf ähnliche Begebenheiten hinweist und zugleich leise eine sich vorbereitende Umwandlung in der für musikalische Wirkungen sonst wenig zugänglichen Empfindungsweise der Römer andeutet.

Weit günstiger gestalteten sich die Verhältnisse, als die christliche Kirche den Kaiserthron in Byzanz gewann und nun zur allgemeinen Staatskirche erhoben wurde. Das musikalische Element, das bisher eine so untergeordnete Rolle gespielt hatte, begann nun mit einer Energie sich zu entwickeln, dass es noch im Laufe desselben Jahrhunderts mitten unter den Kämpfen, welche die Glaubensfragen hervorriefen, zu einer grossen Bedeutung gelangte und den Parteien eine gewichtige Waffe in die Hände lieferte. Die kampfvolle, in frischem Andenken stehende Vergangenheit hatte in dieser Hinsicht den Interessen der Kunst wesentlich vorgearbeitet. Durch den Geist der christlichen Lehre war von vornherein eine Richtung des Gemüths angebahnt, welche den Schwerpunkt der menschlichen Existenz einseitig auf das Innerliche, als das von Gott Stammende und zu Gott Berufene legte. Der drei-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hundertjährige Druck einer feindlich gegenüberstehenden Welt hatte diese Empfindungsweise unendlich gesteigert; durch die blutigen Verfolgungen war das letzte Band, welches das Gemüth noch an die Aussenwelt fesseln konnte, zerrissen und dasselbe gewaltsam in seine innere Welt zurückgedrängt worden. In den Tiefen des Seelenlebens suchte und fand man Ersatz für die Leiden, die Kämpfe, mit welchen die äussere Umgebung die Bekenner des Christenthums heimsuchte. So erbaute sich allmälig in der Brust durch den passiven Widerstand, welchen man den Feinden entgegensetzte, eine neue Welt, die mit jener andern nichts gemein hatte, eine Welt, welche dem verzückten Geist eine weite Perspective voll unsäglicher Hoffnungen über das irdische Leben hinaus eröffnete. Jetzt nun, als man zum ersten Male in ungewohnter Sicherheit aufathmete: wie verändert fand man sich wieder! Jenes Heidenthum, das noch vor kurzem, ein siegesübermüthiger Tyrann, den Glauben des Evangeliums mit gewaltiger Hand in den Staub gedrückt hatte, lag jetzt der triumphirenden Kirche zu Füssen, sein Glanz war verblichen, seine Macht gebrochen. Was konnte von dieser Seite her noch Verlockendes geboten werden, da das kräftige Jugendbewusstsein eines neuen Daseins durch die Adern strömte und den Blick in die unendlichen Fernen der Ewigkeit richtete. Der nun sich mächtig geltend machende Drang, diese excentrische Gefühlswelt in einer zu den Sinnen sprechende, die erhabenen Beziehungen des neuen Lebensinhaltes symbolisirenden Gegenständlichkeit zu erfassen und zu verwirklichen, führte die Gemüther gewissermassen von selbst zu einer Kunst, in deren Material sich schon der Sieg des Geistes über die schwere Masse des Stofflichen abspiegelt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese Strömung der Zeit fand eine wesentliche Förderung in den politischen und kirchlichen Verhältnissen der nächsten Jahrhunderte.

Es lag in der Natur der Sache, dass in den grossen Centralpunkten der damaligen Culturwelt, namentlich aber in den beiden Metropolen, Rom und Byzanz das Bewusstsein des errungenen Sieges und das aus ihm hervorquellende Gefühl der Sicherheit mit einem gewissen Prunk in den Lebensformen der christlichen Gesellschaft hervortrat und der sich jetzt entspinnende Kampf um die Hegemonie in den kirchlichen Dingen einen Wetteifer im Aufbieten der Kräfte und Mittel erzeugte, welcher dem Gedeihen des aus der Kirche entkeimten Gesangs einen bedeutenden Vorschub leisten musste. Die Prachtliebe, die in Rom wie in der griechischen Hauptstadt des Kaiserthums über alles Maass hinausging, der an ein effectvolles, in die Augen fallendes Schaugepränge bei religiösen Ceremonien gewöhnte Sinn vereinigten sich hier zu einer pomphaften Gestaltung der gottesdienstlichen Formen, zu deren Gunsten überdiess noch andere Ursachen mitwirkten. Der Sieg der Kirche hatte das Heidenthum wohl gestürzt, aber keineswegs vernichtet. Noch fanden die alten Götter einen grossen Anhang unter dem Volke; namentlich in Rom sträubte sich die Aristokratie mit äusserster Hartnäckigkeit, den uralten Glauben ihrer Väter mit einer Lehre zu vertauschen, welche sie, die Vornehmen, Begüterten und Gebildeten vor dem allerhöchsten Wesen dem grossen Haufen gleichstellte, deren demokratische Grundsätze den Traditionen ihrer Standesvorrechte zuwider liefen. In ihrem eigenen Interesse sah die Kirche sich zu möglichster Prachtentfaltung bei ihren Feierlichkeiten aufgefordert, um durch solches

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mittel den unbekehrten Massen zu imponiren, den wetterwendischen christlichen Pöbel zu fesseln und ein allmäliges Absterben des Heidenthums oder heidnischer Gesinnung zu bewirken. Ein Anstoss, der von ganz andrer Seite herkam, lenkte in weitern Kreisen die Aufmerksamkeit auf den Gesang als ein besonders praktisches Mittel, die Gemüther zu bewältigen und trug dazu bei, dass das musikalische Element bei den Cultusfragen eine gebührende Beachtung und Anerkennung fand.

Schon frühzeitig waren im Schoosse des Christenthums Glaubensansichten aufgetaucht, die mit der orthodoxen Lehre im Widerspruch standen, und hatten mannigfache Kämpfe verursacht. Solche wurden der Kirche noch weniger erspart, als sie zur Alleinherrschaft gelangt war; vielmehr traten ihr gerade um diese Zeit in der Person des alexandrinischen Presbyters Arius und seiner Partei Widersacher entgegen, welche mit eiserner Energie gegen ihre Dogmen ankämpften und selbst durch die auf dem Concil zu Nicäa erlittene Niederlage nicht zu beugen waren. Ausgerüstet mit allen Mitteln, über welche die Bildung jener Zeit gebot, wussten die Arianer die Macht des Gesanges wohl zu schätzen und benutzten ihn mit Erfolg, ihre Lehren zu verbreiten und die Zahl ihrer Anhänger zu vermehren. Ja die Erzählung von der wunderbaren Rettung des alexandrinischen Bischofs Athanasius aus ihren Händen könnte zu dem Verdacht veranlassen, dass diese Häretiker eine besondere Anlage zur Melomanie besessen hätten. Verfolgt von ihnen als ein gefährlicher, fanatischer Gegner ihrer Lehre, befand sich der Bischof in der Kirche unter seiner Gemeinde, als sich plötzlich die Kunde verbreitet, dass arianische Soldaten das Gebäude umzingelt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hätten, um ihn zu fangen. Schrecken und Angst bemächtigen sich der Versammlung und verursachen eine grosse Verwirrung; nur Athanasius bleibt ruhig; er befiehlt dem Diakon, einen Psalm anzustimmen und der Gemeinde, ihn nachzusingen. Andächtig lauschten die Soldaten dem Gesange, während dessen aber gewannen die Anwesenden Zeit, allmälig durch eine verborgene Thür der Kirche sich im Gedränge des Volks durchzuschleichen und den Bischof glücklich zu entführen. Jedenfalls wussten die Arianer dieses Mittel trefflich zu ihrem Vortheil auszubeuten. Sie gossen ihre Lehren in poetische Formen, legten den Dichtungen bekannte, bei den Orthodoxen beliebte Weisen unter und suchten sie auf diese Weise bei den Gemeinden einzuschmuggeln. Die Rechtgläubigen ihrerseits sahen sich durch diese List zu ähnlichen Unternehmungen veranlasst, und so entstand eine Art von Wettkampf, welcher gegen Ende des vierten Jahrhunderts in Byzanz zu grossen Demonstrationen führte. Der Kaiser Theodosius, ein eifriger Anhänger des orthodoxen Dogmas, hatte nämlich den Arianern die Kirchen genommen und ihnen nur einige in den Vorstädten zugestanden. Die Arianer, auf die Grösse und Stärke ihrer Partei bauend, pflegten sich in den Nächten vor Sonnabend und Sonntag, als den wöchentlichen Festtagen unter den Säulengängen der Stadt zu versammeln; hier theilten sie sich in Chöre und liessen bis zum Morgen Hymnen, die ihre Lehre enthielten, im Wechselgesang ertönen. Sobald der Tag anbrach, zogen sie dann unter fortwährendem Singen durch die Strassen feierlich zurück in die Kirchen ihrer Vorstädte, um den Gottesdienst zu begehen. Die Wirkung dieser Gesänge war geeignet, den Orthodoxen ernstliche Befürchtungen einzu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

flössen. Der Wechselgesang zwischen Chören oder die antiphonische Singweise, dieselbe, welche jene beiden syrischen Mönche in Antiochia eingeführt hatten, war in Byzanz neu und zuerst bei dieser Gelegenheit durch die Arianer zur Anwendung gekommen; sie imponirte durch den Reiz ungewohnter Effecte, war mithin um so gefährlicher, als es die Häretiker an bittern Spöttereien über das orthodoxe Dogma nicht fehlen liessen. Der sattelfeste Rechtgläubige konnte zwar nur ein grosses Aergerniss empfinden, wenn er hörte, wie die einander beantwortenden Chöre sich an gewissen Stellen in einer Symphonie vereinten und in die Worte als Clausel ausbrachen: „Wo sind denn jene, welche behaupten, dass drei ein einiges Wesen seien“, zum Hohn über die Lehre von der Dreieinigkeit, die ungebildete Menge aber unterlag nur zu leicht dem Zauber der fremden reizvollen Klänge. Chrysostomos, Bischof von Byzanz, unternahm es, den Feind mit seinen eigenen Waffen zu schlagen; er veranstaltete ähnliche Processionen mit ähnlichen Chören, welche des Nachts Lieder rechtgläubigen Inhalts in solchem Wechselgesang, den er, ein Antiochener von Geburt, ohnehin aus seiner Heimath her kennen musste, zum Triumph der orthodoxen Kirche erschallen liessen, und um seine Gegner durch einen besonders feierlichen Effect zu überraschen, liess er den Aufzügen silberne Kreuze und brennende Kerzen vorantragen. Bei der gereizten Stimmung beider Parteien konnte es jedoch nicht fehlen, dass diese Aufzüge häufig zu tumultuarischen Auftritten Veranlassung gaben, in Folge deren der Kaiser Arkadius den Arianern das Singen auf den Strassen gänzlich untersagte. Die orthodoxe Kirche jedoch behielt den Gebrauch derartiger Processionen fortan in Byzanz bei·

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Auch der abendländischen Kirche sollte diese kostbare Frucht, und zwar schon um mehr als ein Jahrzehnt früher von den Arianern wider ihren Willen zugetragen werden. Nur war hier der Anlass ein anderer. Der Bischof von Mailand, Ambrosius, hatte sich den Hass und die heftigen Verfolgungen der arianisch gesinnten Mutter des noch unmündigen Kaisers Valentinian zugezogen und war bedroht, seiner Gemeinde entrissen zu werden. Fürchtend für das Schicksal ihres geliebten Seelenhirten, wachte diese mehrere Tage und Nächte hindurch in der Kirche mit ihm, sich einer tiefen Betrübniss überlassend. Um sie zu trösten und aufzurichten liess Ambrosius sie Hymnen nach morgenländischer Art in Wechselchören singen und erreichte seinen Zweck, denn nach den Worten des h. Basilius bekommen hierdurch „die Gedanken mehr Ausdruck, der Zerstreuung wird gewehrt und die Aufmerksamkeit gestärkt.“ Wir mögen aus diesen Begebenheiten den Schluss ziehen, wie sehr der Wechselchorgesang in die aufgeregte Stimmung der Zeit einschlug.

So hatte der Kampf mit dieser Secte zu einer werthvollen Errungenschaft geführt, indem ihm der abendländische Kirchengesang eine wichtige Ergänzung seiner Elemente verdankte. Von nun an begann er einen Einfluss auf die Cultusformen und auf das Leben zu erlangen, der ihm bis dahin fern lag. Aus den Räumen der Kirchen und Klöster drang nach und nach das Psalmenlied in das Volk, die heidnischen Weisen theils verdrängend, theils in sich aufnehmend, sie hier zersetzend, dort umbildend wie die christliche Architektur den antiken Baustyl den kirchlichen Bedürfnissen gemäss umgestaltete. Für seine Verbreitung wirkten namentlich die vielen Klöster im

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orient so fördernd, dass Hieronymus triumphirend ausruft: „In dem Dörfchen Bethlehem singt die ganze Bauernschaft Psalmen; der Ackersmann lässt das Halleluja ertönen, während er den Pflug führt; an einer Psalmenweise labt sich der von Schweiss triefende Schnitter; der Winzer legt das Messer nicht an den Rebenstock, ihn zu beschneiden, ohne ein Davidisches Lied zu summen. Die Psalmen sind die des Bezirks, sind für die Leute das, was die Pfeife für den Hirten, was das Wasser für den Landbau ist.“ Aber vor ihm hatte Basilius schon von anderer Seite her bestätigt, dass die Psalmen nicht nur von Jedermann im Hause gesungen würden, sondern dass man sie überall, sogar bei öffentlichen Geschäften im Munde führe. Der Kirchengesang trat jetzt schon als eine selbstständige Macht gegen die antike Civilisation in die Schranken; er widerhallte im Kaiserpalast wie in der Bauernhütte, bei der Leichenfeier wie beim Freudenmahle, auf dem Markte wie im christlichen Tempel; überall erfasste er den Nerv des Volkslebens und bethätigte seine culturgeschichtliche Mission, indem er eine neue Empfindungswelt anbahnend ein wesentliches Förderungsmittel für die Wiedergeburt der in sich zerfallenden Gesellschaft bildete, welche das Werk der nächsten Jahrhunderte war.

Im innigen Zusammenhange mit dem Wachsthum des Kirchengesangs steht eine andere Erscheinung, zum Theil ebenfalls eine Folge der Kämpfe, welche die Kirche mit den Arianern und namentlich den musikfeindlichen Manichäern zu bestehen hatte. Jene erwähnten Arten der Psalmodie hatten bisher frei und unbehindert vom Zwange regelnder Gesetze bei den verschiedenen Gemeinden fortgelebt und mit der Zeit, je nach dem sich ih-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nen der Boden günstig erwies viele Abarten und Variationen, überhaupt eine bunte Mannigfaltigkeit von Bildern kirchlichen Gesanges erzeugt. Als nun im Laufe des vierten Jahrhunderts der Gegensatz des Abendlandes zum Orient in den Formen der Kirche sich entschiedener ausprägte, begannen auch jene elementarischen Bildungen, dem Zuge nationaler Cultur und Tradition folgend, sich in zwei Hauptrichtungen zu concentriren, als deren Höhenpunkte der alexandrinische und mailändische Gesangsstyl zu bezeichnen sind, weil in ihren Typen die verwandten Elemente in gegensätzlichster Färbung hervortraten. In der ersten war der musikalische Charakter zu einer nüchternen monotonen Cantillation herabgesunken, trotzdem in dieser Stadt der Gesang noch ein Jahrhundert früher eine so warme Pflege gefunden hatte, ja von einem Origines selbst gelehrt wurde; die hebräische Wortmelodie war jetzt zu einer dürren recitirenden Weise abgestorben, die sich, nach der Schilderung Augustin's durch eine gewisse Modulation in den Hebungen und Senkungen der Stimme, durch Melismen und Cadenzen nur schwach als Gesang kennzeichnete. In Mailand hingegen blühte in den von Ambrosius eingeführten Wechselchören der alte jüdische Tempelgesang wieder auf, nun jedoch ausgestattet mit den Effecten classischer Rhythmik und Metrik; hier waltete in der Singweise die musikalische Wirkung dergestalt vor, dass der feinfühlige Augustinus davon häufig bis zu Thränen gerührt wurde und in Anwandlung übertriebener Frömmigkeit in Versuchung gerieth, seine vom Gesang hervorgerufene Rührung als sündlich, weil nicht unmittelbar aus den Worten der heiligen Lieder entkeimt, zu verurtheilen. Gegenüber beiden Richtungen behauptete

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rom vorläufig eine vermittelnde Stellung; von jeder Seite her aufnehmend und in sich verarbeitend war es jetzt noch unvermögend, mit Mailand um den Preis zu ringen. Den antiphonischen Gesang hatte der Papst Cölestin einige Zeit nach der Einführung desselben in die mailändische Kirche aufgenommen, aber die Singweise erfuhr hier für ihre liturgische Verwendung bald eine eigenthümliche Gestaltung, die später der Kunst sehr zu Gute kam. Lange Zeit währte dieser Bildungsprocess in Rom, der überdiess durch die Ungunst der socialen und politischen Zustände grosse Hemmungen erlitt, allein das Ergebniss war der ewigen Stadt würdig. Die wahrhaft künstlerischen Elemente jener beiden Richtungen hatten sich geklärt und so weit ausgeformt, dass sie sich für eine kunstgerechte Bearbeitung eigneten, und als Rom am Ende des 6. Jahrhunderts endlich mit seinem Werk Mailand gegenüber auftrat, da hatte es in demselben bereits den Grundstein unserer heutigen Tonkunst gelegt.

Mit der grössern Verbreitung des Gesangs wuchs auch die Sorge um seine Erhaltung und Erweiterung, das Sängeramt begann nun mehr in das Gewicht zu fallen. Im Orient und in dem unmusikalischen Byzanz freilich erhob es sich auch in der Folge nur wenig über die untergeordnete Stellung, welche ihm hier die Kirche gleich anfangs eingeräumt hatte. Die apostolischen Constitutionen und das Concil zu Laodicäa in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts bezeichnen zwar ausdrücklich die Sänger als Kirchenbeamte, welche den Lectoren an Rang gleichstehen, mit diesen gleiche Rechte geniessen und gleichen Beschränkungen unterworfen sind. Wie den Lectoren ist auch den Sängern die Ehe gestattet, und verboten, das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orarium beim Singen zu tragen, nämlich die über die Schultern hängende Schärpe, welche zur Amtstracht der Diakonen gehörte; gleich jenen werden sie gewarnt, sich der Trunksucht und dem Würfelspiel zu ergeben. Allein der Umstand, dass jene häufig als kanonische Psalten oder Psalmisten, d. h. der Kirche einverleibte Sänger bezeichnet werden, bekundet nichts destoweniger einen Unterschied zwischen beiden Aemtern und stellt die Sänger den Halbklerikern aus den niedern Rangklassen nach. Ja noch im 5. Jahrhundert sehen wir dies Amt in Byzanz so wenig im Ansehen gewachsen, dass in dem Gesetzbuch des Kaisers Justinian die Pflichten der Sänger und Lectoren nicht selten verwechselt werden, obgleich damals die Kirche in Byzanz nicht weniger als 25 Sänger und 110 Lectoren unterhielt. Auch im Abendlande wurde anfänglich diesem Amt eine sehr geringe Beachtung geschenkt, ihm sogar die Ehre eines halbklerikalen Charakters gänzlich verweigert; denn nach den Bestimmungen des vierten Concils zu Karthago und nach dem Sacramentalbuche des Papstes Gelasius konnten die Sänger vom Presbyter ohne Wissen des Bischofs mit der einfachen Formel: „Siehe, dass du das, was du mit dem Munde singst, im Herzen glaubst und das, was du im Herzen glaubst, durch die That bewährst," in sein Amt eingeführt werden. Allein dieselben Antriebe, welche hier eine vielseitigere Entwickelung des Cultus bewirkten, die insbesondere die römische Kirche veranlassten, ihre Thätigkeit vorwiegend praktischen Interessen zuzuwenden, statt sie, wie es in Griechenland der Fall war, in unfruchtbaren dogmatischen Streitigkeiten zu zersplittern, die namentlich zu sorgfältiger Ausbildung der Liturgie drängten, diese selben An-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

triebe führten schliesslich auch in der Sängerfrage zu einem Umschwung der Verhältnisse. Das so geringschätzig behandelte Cantorat begann mit der Zeit sich hier als eine selbstständige Grösse zwischen Geistlichkeit und Gemeinde einzuschieben und die Vertretung des Gesanglichen beim Gottesdienste als Monopol in Beschlag zu nehmen, dem Geistlichen nur Intonationen und den cantillirenden Vortrag der Gebete, der Gemeinde einzelne Acclamationen und recitirende Responsorien zu überlassen. War doch von Rom der Gedanke einer planvollen Eintheilung des Psalmenbuches ausgegangen, welches Hieronymus auf Veranlassung des Papstes Damasus anfertigte. Papst Leo veranstaltete eine geregelte Vertheilung der Psalmengesänge für das ganze Jahr und die Päpste Gelasius I., Johannes I., Bonifacius erwarben sich vorzugsweise um die Erweiterung der rituellen Formen Verdienste. Unter solchen Anstrebungen konnte leicht die Idee aufkeimen, ein vermittelndes Element zwischen Geistlichkeit und Gemeinde, gewissermassen einen die letztere vertretenden Ausschuss zu gründen, welcher den gesteigerten Forderungen der Andacht nach Seiten eines erhebenden Gesangs Gewähr leiste und die alten Singweisen vor Entartung sicher stelle, die Idee mit einem Wort: die Sänger aus ihrer würdelosen Stellung zu befreien und sie durch ihre Verbindung zu einer abgeschlossenen Gesellschaft als eine jener Corporationen anzuerkennen, in welche sich damals die römische Bürgerschaft nach Maassgabe des verschiedenen Lebensberufs theilte. — Noch war allerdings die Zeit nicht gekommen, wo diese Idee in die Wirklichkeit treten konnte, allein wir bemerken dessen ungeachtet bereits ihre ersten Lebensäusserungen in verschiedenen



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anstrebungen, die Sängerschaft in den Verband eines Collegs zu bringen und somit eine wahre kirchliche Sängerschule zu gründen.

Rom gebührt das Verdienst, solche Anstalten in das Leben gerufen zu haben, denn es bietet zur Zeit des Papstes Hilarus das erste Beispiel von einem klerikalen Sängerverein, auf welchen der Name Schule im damaligen Sinne des Worts eine gewisse Anwendung finden kann. Die Sage zwar geht weiter und ertheilt das Verdienst der ersten derartigen Gründung dem Papste Sylvester in der ersten Hälfte des 4. Jahrh. Es heisst, dass zur Zeit dieses Papstes gerade Basiliken in der Stadt gebaut wurden, aber die Anzahl der Geistlichen oder Mönche noch zu gering war, um sie mit solchen zu versehen. Da täglich beim Gottesdienst der Gesang noch nicht im Gebrauch gewesen sei, — denn die einzelnen Basiliken in der Stadt besassen noch keine regelmässigen Einkünfte, um Sänger unterhalten zu können, so sei eine Singschule errichtet worden, welche der Stadt gemeinschaftlich angehörte und an den Tagen der Stationen, Processionen und der grössern Feste bei den vom Bischof oder Presbyter abgehaltenen heiligen Handlungen zu singen hatte. Diese Schule sei auf gemeinschaftliche Kosten unterhalten worden und habe einen Vorgesetzten gehabt, welcher den Titel Primicerius oder Prior der Schule führte und dessen Amt zugleich gewesen sei, die ausgezeichnetern und bevorzugtern Jünglinge im Gesang, Lesen der h. Schrift und in der Moral zu unterrichten.

Es bedarf keines besonderen Aufwandes von Scharfsinn, um in dieser Erzählung den Abklatsch der Schilderung zu entdecken, welche Paul Warnefried, der Diakon, von

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dem weit später in das Leben getretenen Institut Gregors d. G. hinterlassen hat. Zur Zeit Sylvester's I., wo das Christenthum kaum die Freiheit erlangt hatte und nicht einmal über die erforderlichen geistlichen Organe in benöthigtem Maasse verfügte, ergingen an den römischen Bischof andere Pflichten und Aufgaben, als die Gründung einer Sängerschule in diesem Style, für welche in Rom damals die Lebensbedingungen nicht einmal vorhanden waren. Der Papst mochte die Basiliken mit köstlichem Geräth schmücken und prächtig ausstatten, wie fern seinem Streben und Wirken der Plan, eine derartige Anstalt zu schaffen, noch lag, beweist schon der Umstand, dass nach ihm die Sänger, wie früher, unter den Classen der römischen Geistlichkeit nicht erscheinen. Ganz anders hatten sich dagegen die Verhältnisse im 5. Jahrh. gestaltet, als der Sarde Hilarus den Stuhl Petri inne hatte. Die Kirche befand sich längst im Besitz der Herrschaft, allein die heidnische Sitte führte den Kampf fort, in welchem der Glaube unterlegen war und fand jetzt sogar an dem Kaiser Anthemius einen heimlichen Anwalt. Bei Gelegenheit der Festlichkeiten, welche die Thronbesteigung des griechischen Senators und Schwiegervaters des Ricimer hervorrief, wurden auch, und wohl zur Entrüstung so manches christlichen Gemüths, die ausgelassenen alten Lupercalien gefeiert, und trotzdem die Pest in der Stadt wüthete, betheiligte sich das Volk daran mit einer Leidenschaft, welche bewies, wie wenig die Sympathieen für die frivolen heidnischen Gebräuche und Lustbarkeiten erloschen waren. Dem Papst lag kein anderes Mittel zur Hand, die frommen Seelen vor den verlockenden Einflüssen solcher Belustigungen, die zu untersagen ihm noch die Macht fehlte,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oder vor der Entmuthigung, welche das sittenlose Treiben des Hofes und Volks, verbunden mit den Verheerungen der Pest, endlich erzeugen musste, gebührend zu wahren, als das Gepränge kirchlicher Feierlichkeiten. Allein dazu fehlte es an tauglichen Klerikern; der Mangel an solchen, zum Theil verursacht durch den Hang zu einem einsamen, beschaulichen Leben in Einsideleien und Klöstern, welcher um diese Zeit gleich einer Epidemie um sich griff, setzte ihn ausser Stande, die Kirchen der Stadt mit Geistlichen auch nur aufs Nothdürftigste auszurüsten. Der Papst las nur die besseren Kräfte aus, verband sie zu einer Art von Colleg und verpflichtete sie, an den Festen der Kirchen den Gottesdienst mit möglichstem Glanz abzuhalten. Es stimmt dieses Unternehmen zu der Prachtliebe des Hilarus, welcher trotz der Rüstungen zum Vandalenkriege grosse Summen zur Ausschmückung der Kirchen verwandte. Jedenfalls aber wuchs dieses Colleg aus den innersten Bedürfnissen der Verhältnisse heraus, zwar nur als eine vorübergehende Erscheinung, aber in flüchtigen Umrissen die Form bereits andeutend, in welcher sich das Problem der römischen Kirche hinsichtlich der Sängerschaft praktisch durchführen liess.

Und dennoch könnte jene Legende sich auf eine Thatsache begründen, nur dass dieselbe in eine etwas spätere Zeit als die Regierung des Papstes Sylvester zu verlegen und ihre Erscheinung in einen bescheidenern Rahmen zu denken wäre. Ein Factum spricht wenigstens dafür, dass im 5. Jahrhundert die Ausbildung von Kirchensängern in den Metropolen bereits der Geistlichkeit ein Gegenstand ernster Sorge war. Nach der Erzählung des Bischofs Victor in seiner Geschichte der karthagischen Gemeinde

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zur Zeit der Vandalenherrschaft, soll nämlich, als die Orthodoxen vor den Verfolgungen des arianisch gesinnten Königs Hunnerich massenweise mit ihren Geistlichen ins Exil zogen, ein gewisser Anianus auf den Rath eines Apostaten, des Lectors Teucharius, zwölf starke des Gesanges kundige Knaben für die arianische Kirche von den Auswanderern ausgesondert und zurückbehalten haben, welche besagter Teucharius als stimmbegabt kannte und selbst zu Schülern gehabt hatte, da er noch der orthodoxen Kirche angehörte. Diese Knaben mussten vieles erdulden, da sie dem orthodoxen Glauben nicht entsagen wollten. Dafür standen sie späterhin in hohem Ansehen, genossen sogar die Ehre, in ihrem Chor die zwölf Apostel zu repräsentiren. Sie wurden im Convict unterhalten, denn, — wie der Bischof sagt, — „sie wohnen und essen gemeinschaftlich, sie singen alle auf gleiche Weise und preisen gemeinsam Gott.“ Wenn nun schon in dem unmusikalischen, alles feinern Kunstsinnes entbehrenden Karthago ein so reger Eifer für die Beschaffung guter Sängerkräfte sich kund that, so darf man wohl für Rom, den Sitz der Orthodoxie berechtigter Weise einen ähnlichen Sinn voraussetzen. Vor der erschütternden Tragik des Weltuntergangs, dessen Bild die Stadt der Cäsaren in diesen Jahrhunderten vorführt, mussten freilich die schwachen Pulsschläge eines neuen Lebens sich der Beachtung entziehen und der Chronist fand sich im Angesicht der gewaltigen hereinbrechenden Ereignisse nicht bemüssigt, seine Aufmerksamkeit Erscheinungen zuzuwenden, deren Werth und Bedeutung erst die spätere Zukunft enthüllen konnte. Ja kaum, dass gelegentlich ein Geistlicher oder Mönch der Anstrebungen seiner Kirche auf diesem unscheinbaren Ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

biete mit einer flüchtigen Notiz gedenkt. Allein der Gedanke, den kirchlichen Gesang dem Munde des Volks zu entziehen, um ihn einer eigens für ihn berufenen Corporation anzuvertrauen, dieser Gedanke, welcher sich im gleichen Schritt mit der Entwickelung der Kirche durch die Zeiten vor Gregor I. Bahn bricht, gewährt uns den erwünschten Ersatz für die mangelnden Documente und verbürgt uns für das Sängerthum die längere Arbeit eines stillen aber sichern Vorschreitens zum Ziele. Dieser Gedanke war es, der in dem Maasse, als die theologische Bildung die weltliche in den Hintergrund drängte, von Jahrhundert zu Jahrhundert das Bedürfniss nach kunstmässiger Gestaltung des Gesangs und nach Schulen für dessen Organe steigerte und schliesslich die Sängerschaft in dem Kreise des geistlichen Standes als eine für sich bestehende Grösse organisirte. Schon in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts hatten ihn die Väter auf dem Concil zu Laodicäa im Unmuthe über den Verfall eines für die Andacht so wichtigen Hebels als ein Gebot ausgesprochen, ohne dass es zur Durchführung desselben gekommen wäre. Erst der Zeit Gregors d. G. war es vorbehalten, die Summe der Erfahrungen in eine neue Schöpfung umzusetzen, und mit dieser beginnt die eigentliche Geschichte des Kirchengesangs, zugleich aber auch die Geschichte der heutigen Tonkunst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Das Reformationswerk Gregor's d. G.

Eine düstere verhängnissvolle Zeit war gegen Ende des 6. Jahrhunderts über Rom hereingebrochen. Draussen vor den Thoren tobte ein vernichtender Krieg; die Longobarden verwüsteten die umliegenden Gegenden und decimirten ihre Bevölkerung, innen aber hatten Ueberschwemmungen, Hunger und Seuchen die Lebenskraft des Volks gebrochen. Der Aberglaube ermangelte nicht die gedrückte Stimmung auszubeuten und die Gemüther auf's Aeusserste zu entmuthigen. Heftige Unwetter entluden sich über der Stadt, der Blitz traf ihre Kirchen, uralte Gebäude, welche der Zeit und den Barbaren getrotzt hatten, stürzten zusammen; die krankhaft überreizte Phantasie erblickte in den Wogen des ausgetretenen Tiber allerhand entsetzliches Gethier, „eine Menge von Schlangen nebst einem Drachen, der dick wie ein starker Balken war," wie ein Augenzeuge erzählt; dazu kamen auffallende Zeichen am Himmel, die Furcht und Schrecken verbreiteten. Eine Prophezeihung des h. Benedict hatte den Untergang der ewigen Stadt durch Wasser, Blitz und Erdbeben geweissagt: das Volk, gewöhnt, Rom als den Mittelpunkt der Welt anzusehen, übertrug auf diese das Schicksal seiner Stadt und erwartete nun, zum Theil in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dumpfer Resignation, zum Theil in christlicher Ergebung das baldige Ende aller Dinge. So waren die Zustände der alten Roma, als der Diacon Gregor, dem Drängen der Geistlichkeit und der Bevölkerung endlich nachgebend, den Stuhl Petri bestieg. Es hatte ihm einen harten Kampf gekostet, er fürchtete, dass ihn in der hohen Stellung der Hochmuth der Welt beschleichen könne, der er entsagt hatte; auch mochte er vom Zweifel heimgesucht sein, ob seine Kräfte den Schwierigkeiten gewachsen seien, welche ihm die Lage der Dinge entgegenstellte.

Traurig über alle Maassen und im höchsten Grade Mitleid erregend war in der That das Bild der einst so stolzen Weltbeherrscherin, welche an Pracht, an Lebensglanz und Menge der Einwohnerschaft alle ihre Nebenbuhlerinnen übertroffen hatte. „Alle Gewaltigen dieser Welt sind von ihr genommen, ihre Völker sind dahin geschwunden. Denn wo ist der Senat, wo das Volk? Ihre Gebeine sind verwest, ihr Fleisch ist verzehrt, alle Pracht weltlicher Grösse in ihr ist ausgelöscht. All ihre Masse ist zusammengekocht und doch bedrängt selbst uns wenige, die wir übrig blieben, noch täglich das Schwert und unzählige Plage. Es mag daher gesagt werden: „Stelle auch den leeren Topf über die Reiser“, denn weil der Senat fehlt, das Volk unterging, und weil sich dennoch bei den wenigen, die noch leben, Schmerzen und Seufzer täglich mehren, so brennt schon das leere Rom. Was aber sagen wir dies von den Menschen, da wir durch gehäuften Einsturz selbst die Gebäude vernichtet sehen?“ *) So ruft Gregor in seiner achtzehnten Homilie aus. Mit kräftigern

*) Vergl. Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom. II. S. 46.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

und eindringlichern Farben kann man den tiefen Fall der Stadt nicht malen.

Wer hätte denken sollen, dass unter so trüben niederbeugenden Verhältnissen der Gedanke an die Reform des Kirchengesangs einen Papst beschäftigen konnte, der mehr als ein anderer die Pflicht in sich fühlte, ein getreuer Hirte der ihm anvertrauten Heerde zu sein! Und dennoch verhält es sich so. Gregor war der Ernährer, der Vater und Beschützer seines Volks. Er erhob unter den ihn umdrängenden Gefahren den Stuhl Petri zu grossem Ansehen und zu einer bis dahin nicht gekannten Macht nach Aussen hin; allein zugleich fühlte er die Nothwendigkeit, die Gemüther jetzt auf andere Empfindungsbahnen zu leiten, um sie der dumpfen Verkommenheit zu entreissen. Unter der erdrückenden Last der verschiedenartigsten Geschäfte fand er Zeit und Mittel, der Liturgie und dem Gesange seine Sorge zuzuwenden, dessen Trost spendende Kraft ihm jetzt ein Bedürfniss für die Gemeinde schien. Das alte Rom war längst versunken, von seinen staatlichen Formen ragten nur einige Reste leichenhaft in die öde, von Klöstern umsponnene Stadt hinein und die Erinnerung an den früheren Glanz tönte jetzt gedämpft in den abgestumpften Ohren des Volks nach. Der Schrei nach den Circenses war verhallt, schwermuthsvolle Bussprocessionen von Mönchen in dunkler Kutte, mahnende und strafende Predigten in den stillen Räumen der Basiliken waren an die Stelle der lärmenden Kampfspiele getreten. Unfähig für den Cultus eines höchsten unsichtbaren Wesens, umklammerte die geängstigte Seele mit ihrer Verehrung die Gestalten der Märtyrer und Heiligen; wundersam strahlte in dem trüben Stimmungsleben das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bild der fürbittenden Mutter Gottes, der Jungfrau Maria auf, während das des Erlösers sich zu einem strengen Weltenrichter verdüsterte. Diese Geistesrichtung war von den geschichtlichen Bedingungen jener Zeit hervorgetrieben und hat befruchtend auf die Phantasie gewirkt. Der Marien- und Heiligencultus senkte mit dem ihm anhängenden Wunderglauben einen tief poetischen Inhalt in das Gefühlsleben der Zeit und reizte das Verlangen, diese mystische Welt in die Empfindung aufzunehmen. Es begann nun das Feld der Tonkunst urbar zu werden.

Das Reformationswerk lag in den Traditionen des römischen Stuhls, war aber nichtsdestoweniger aus den innersten Neigungen des Papstes hervorgegangen. Es geht durch das ganze Lebensbild Gregor's ein Zug, der uns wie Musik anmuthet; das tiefe Gemüth und das innerliche Wesen seiner Frömmigkeit stimmen bei ihm harmonisch zu der Liebe für eine Kunst, die unmittelbar aus dem Boden des Seelenlebens hervorwächst. Gregor war zudem nicht bloss ein Verehrer des Gesangs, sondern in der Kunst desselben so bewandert, dass er selbst den Schülern seiner Anstalt persönlich darin Unterricht ertheilte, und noch im 9. Jahrhundert zeigte man im Lateran das Ruhebett, auf welchem liegend der Papst die Knaben unterwies und den Stock, mit welchem er sie züchtigte, wenn sie träge oder ungelehrig waren. Geboren im Jahre 540 von reichen und vornehmen Eltern, hatte er eine sorgfältige Erziehung genossen. Seine fromme Mutter Sabina und zwei Schwestern seines Vaters, Tarsilla und Emiliana, welche ein gottgeweihtes jungfräuliches Leben den Freuden der Welt vorgezogen, mögen einen grossen und nachhalti-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gen Einfluss auf ihn ausgeübt und namentlich in ihm die Neigung zu einem beschaulichen Leben erweckt haben, der er zuletzt nicht mehr zu widerstehen vermochte, nachdem er schon mehrere Jahre hindurch die hohe Würde des Stadtpräfecten bekleidet hatte. Er entsagte den höchsten weltlichen Ehren, welche ein Römer damals nur erlangen konnte, um in eine stille, klösterliche Einsamkeit sich zurückzuziehen, eine Neigung, welche in dem Empfindungswesen seiner Zeit lag und sehr verbreitet war. Er, der vornehme Patricier, „der sonst in Seide ging und in Prachtkleidern, schimmernd von Edelsteinen durch die Stadt zu ziehen pflegte, trug von der Zeit an nur ein schlichtes Gewand und weihte sich gänzlich dem Dienste des Herrn.“ *) Sein grosses Vermögen verwandte er zur Gründung verschiedener Klöster in Sicilien, ein anderes errichtete er innerhalb der Mauern Roms, seine übrige Habe verkaufte er und vertheilte sie unter die Armen. Er trieb den Eifer in der Erfüllung seiner religiösen Pflichten, seine Enthaltsamkeit im Essen und Schlafen so weit, dass er ein schweres Magenleiden davontrug und sich nur mit Mühe aufrecht erhalten konnte. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Byzanz als Nuntius des Papstes Pelagius II. hatte ihm Gelegenheit gegeben, die dortige Liturgie und den griechischen Gesang kennen zu lernen. Zurückgekehrt nach Rom, hatte er sich in sein Kloster gänzlich zurückgezogen, wo er als Abt seine reichen umfassenden Kenntnisse auf die Erziehung der Mönche mit glücklichem Erfolg verwandte.

Noch hatte Gregor die Weihen nicht empfangen, als

*) Gregor v. Tours Histor. X. C. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

er zur Sühnung des göttlichen Zornes eine grosse dreitägige Bussprocession mit der siebenfachen Litanei für die gesammte Bevölkerung ausschrieb, siebenfach genannt, weil die Procession aus sieben Zügen gebildet wurde. „Wir wollen uns „geliebteste Brüder“, — sagte der Papst in seiner Rede an das Volk — „zerknirschten Herzens und gebessert in unserm Wandel und demüthigen Geistes unter Thränen bei der Morgenröthe des vierten Wochentages (Mittwoch) in der Ordnung, die ich euch angeben werde, versammeln, um eine siebenfache Litanei zu halten, auf dass der gestrenge Richter, wenn er sieht, dass wir uns selbst für unsere Sünden strafen, von dem Spruch der Verdammniss, der über uns verhängt ist, abstehe. Die Geistlichkeit ziehe mit den Priestern des sechsten Bezirks von der Kirche der heiligen Märtyrer Cosmas und Damianus aus; die Aebte insgesammt mit ihren Mönchen und Priestern des vierten Bezirks von der Kirche der heiligen Märtyrer Gervasius und Protasius; die Aebtissinnen insgesammt mit ihren Nonnen und den Priestern des ersten Bezirks von der Kirche der heiligen Märtyrer Marcellinus und Petrus; alle Kinder mit den Priestern des zweiten Bezirks von der Kirche der heiligen Märtyrer Johannes und Paulus; alle Laien mit den Priestern des siebenten Bezirks von der Kirche des heiligen Erzmärtyrers Stephanus; alle Wittwen mit den Priestern des fünften Bezirks von der Kirche der heiligen Euphemia; alle Ehefrauen mit den Priestern des dritten Bezirks von der Kirche des heiligen Märtyrers Clemens. So wollen wir unter Gebet und Thränen von den einzelnen Kirchen ausziehen und uns dann in der Kirche der heiligen Mutter unsers Herrn und Gottes Jesu Christi zusammenfinden, auf dass wir dort an-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

haltend unter Thränen und Seufzen zum Herrn beten und Verzeihung für unsere Sünden erhalten.“*)

Keine Schilderung vermöchte ein so stimmungsvolles Bild von den Zuständen entwerfen, in welchem jetzt die ewige Roma schmachtete. Einst Herrin der Welt, widerhallend von den Triumphgesängen siegreicher Heeresschaaren und Consuln, strahlend im Schmuck glänzender Trophäen aus allen Theilen der damaligen Welt, und jetzt umhüllt vom düstern, ärmlichen Mönchsgewand, das Haupt mit Asche bestreut und in den Staub gebeugt, trauernd und demuthsvoll Busspsalmen singend — wahrlich eine ergreifende Tragik des Schicksals! Niemand durfte an den anberaumten Tagen auf seine Ländereien gehen oder sonst Geschäften obliegen; wie alle gesündigt hatten, so sollten auch alle gemeinschaftlich Busse thun. Von der dritten Stunde des Tages an zogen die sieben Chöre in Trauerkleidern, mit verhüllten Häuptern, unter Thränen und Schluchzen durch die verödeten Strassen, Kyrie Eleison rufend, hinauf zur Platäa der Basilike S. Maria maggiore, begleitet von der würgenden Pest, welche den Zügen zahlreiche Opfer entriss, und liessen von dort das Klagelied der Litanei in die vier Weltgegenden hinein ertönen. Als aber am dritten Tage die Procession an die Tiberbrücke kam, erschien, wie die Sage erzählt, der Engel des Herrn dem Papst über dem Grabmal Hadrians, ein Schwert in die Scheide steckend, zum Zeichen, dass der Zorn Gottes gesühnt sei und die Pest aufhören werde. Zugleich hörte Gregor drei Engel die Antiphone Regina coeli singen, worauf er freudig: Ora pro nobis. Alleluja — anstimmte.

---

*) Gregor v. Tours a. a. O.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

So gab die heilige Tonkunst, der er später einen unvergänglichen Altar gründen sollte, dem ersten Act seines hohen Amtes bedeutsam eine verklärende Weihe.

Aus der Gefühlsweise der Zeit war diese grosse Procession hervorgegangen und auf denselben Antrieb begründete sich ein anderes Werk Gregor's, die Veranstaltung von Wallfahrten zu den Gräbern der Märtyrer, bei welchen der Papst „wie ein Feldherr der Armee des Herrn" den freiwilligen „Cohorten" des massenhaft sich daran betheiligenden Volks voranzog. Die heutige Bildung muss diese Einrichtungen als Auswüchse des Aberglaubens verwerfen, aber die Anschauungsweise jener Zeit heiligt sie als Offenbarungen einer frommen, gläubigen Ueberzeugung und die Tonkunst schuldet ihnen grossen Dank; denn die Processionen haben auf die Entfaltung des musikalischen Ausdrucksvermögens einen grossen Einfluss ausgeübt, indem sie die Stimmung an eine äusserliche Situation festigten und durch einen Localton vertieften, der Phantasie aber durch ihre Beziehungen eine tiefe Anregung gaben. Aus den Gräbern der heiligen Duldner verbreitete sich eine leise Wehmuth über die Andacht und verlieh dem Cultus eine Innigkeit, welche nur in den erhebenden Klängen des Gesangs den getreuen Widerhall suchen und finden konnte, und noch in den spätesten Zeiten hat das Genie an solchen frommen Zügen sich zu Schöpfungen erwärmt, welche zu den Musterbildern der kirchlichen musikalischen Kunst zählen.

Vor allem jedoch wandte Gregor seine Thätigkeit einer durchgreifenden Reform des Klerus und des Messkanons zu. Die gottesdienstlichen Formen waren mit den Jahrhunderten bedeutend über die Bestimmungen der aposto-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lischen Constitutionen hinausgewachsen und zwar auf Kosten eines einheitlichen Gepräges, obwohl die Grundlagen des Gebäudes für alle Zeiten fest standen. Ursprünglich zerfiel die Messe in zwei selbstständig gesonderte Abtheilungen, die erste bezog sich vornehmlich auf die Neubekehrten, welche die Taufe noch nicht erhalten hatten und deshalb an der Communion keinen Antheil nehmen durften, die zweite ausschliesslich auf die Gläubigen. Das Bild des Ganzen gliederte sich in folgender Ordnung. Zum Anfang der Feier ertönte Psalmengesang, der Introitus, welcher so lange fortdauerte, bis die Gemeinde vollständig versammelt war; an ihn schloss sich das Gebet um Erbarmen, die Litanei Kyrie Eleison, welche der Papst Sylvester bereits in die römische Kirche eingeführt hatte, nebst dem Gloria in excelsis, dem Hymnus, welchen die Engel in der heiligen Nacht angestimmt hatten, doch anfänglich nur am Weihnachtsfest und später, seit dem Anfang des 6. Jahrh. auch an den Sonn- und Märtyrertagen. War dieser verhallt, so trat der Bischof hervor, entbot der Gemeinde den apostolischen Gruss, sprach in ihrem Namen ein Gebet, die sogenannte Collekte und liess sich dann auf seinem Stuhl nieder, der Lector stieg auf den Ambo, ein hohes Pult, zu dem mehrere Stufen hinaufführten, und verlas die Epistel. Nach Beendigung derselben betrat ein Sänger die untere Stufe des Ambo und sang einen Psalm, der nach dem Ort, von welchem aus er ertönte, der Stufenpsalm oder Graduale genannt wurde. Nun las ein Diakon das Evangelium von einem andern Ambo zur Rechten des Altars herab, worauf der Bischof die Predigt hielt. Nach dieser und dem ertheilten Segen verliessen die Katechumenen die Kirche, die Thüren wurden geschlossen und für die Gläu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bigen nahm die Feier des Messopfers ihren Anfang. Man gab sich gegenseitig den Friedenskuss, sang gemeinschaftlich, Klerus und Gemeinde, das Symbolum oder das auf dem Concil zu Nicäa festgestellte Glaubensbekenntniss; abermals begrüsste der Bischof die Gemeinde mit dem Pax vobiscum, dann folgte ein Gebet und das Offertorium, oder die Darbringung der Opferspenden des Volks zum Genuss der Communion, zunächst nur in Brot, Wein und Wasser bestehend. Der Diakon und Subdiakon haben davon ausgesondert so viel nöthig ist, der Priester vollzieht nun unter bestimmten Ceremonien das Opfer und beginnt dann die Gebete der Präfation, nach welchen Volk und Geistlichkeit gemeinsam den Hymnus des Sanctus ertönen lassen. Jetzt naht der feierliche Act, welcher das eigentliche Mysterium enthält, die stillen Gebete der Consecration des Opfers, seit Gregor der Kanon genannt, nach ihm geschieht die Mischung Weins und Wassers und darnach die Austheilung der Communion, womit die Messe schliesst. Diese angeführten Theile, um welche sich ein buntes, mannigfaltiges Gewebe von Responsorien, Acclamationen, Gebeten und liturgischen Formeln schlang, gruppirten sich um den Kanon wie die Vorhallen eines Tempels um den Raum des Allerheiligsten. Die stille Messe bildete in der That den weihevollsten Moment in der heiligen Handlung, aus ihr entquoll der überschwengliche Ton, welcher bei den vorangehenden Acten, ja schon beim Eingang das Gemüth den irdischen Verhältnissen entrückte; denn wenn hier der Priester in lautloser Stille die heiligen Gebete mit leiser Stimme flüsterte, da schien er umflossen von himmlischem Glanze und in unmittelbarer Berührung mit der Gottheit, schien das Opfer an seiner

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Person sichtbarlich sich darzustellen, durch welches das Heil in die Welt kam. Und wie ein Ring von Kapellen den Haupttempel umgiebt, so wand sich wieder um die Messe ein Kranz von Nebengottesdiensten, welche sämmtlich in Beziehung zu jener standen. So leitete die Sonntagsfeier die Matutine oder der Frühgottesdienst ein und beschloss sie Abends die Vesper, und dazu kamen noch als eine Erinnerung an die Erbauungen der Christen während der Verfolgungen die Vigilien, welche zur Nachtzeit ebenfalls an Sonn- und Festtagen abgehalten wurden. Diese mit der Messe zusammen bildeten eine reiche Gruppe musikalischer Momente; bot doch schon die letztere allein im Introitus, der Litanei, dem Hymnus der Cherubim, bei dem Offertorium und der Communion ein weites Feld zur Entfaltung der antiphonischen und choralen Gesangsarten, während das Graduale dem Einzelgesang die reichste Nahrung zu seiner Entwickelung gewährte.

Bis so weit war das Werk der Liturgie von den Vorgängern Gregor's vollendet worden. Die Aufgabe des Reformators betraf keine wesentlichen Zuthaten an dem Vorhandenen, sondern vielmehr eine gründliche Organisation desselben; es galt, um dem Gebäude den elementarischen Charakter zu benehmen, den es in dieser Form noch zeigte, die einzelnen Theile mit einander auszugleichen, abzurunden und mit einem stylvollen Schmuckwerk zu versehen. So verrieth sich seine ordnende Hand bei der Gestaltung der Antiphonengesänge zum Introitus, Offertorium und der Communion. Cölestin hatte, wie wir gesehen, den Gesang in Wechselchören eingeführt, hatte ferner die 150 Psalmen alternirend auf das Jahr vertheilt und bestimmt, dass jedesmal der Psalm bis zum Schlusse,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

also vollständig gesungen würde. Gregor beschränkte diese Gesänge auf einige Verse und wählte dagegen aus den Psalmen eine reichliche Anzahl verschiedener Antiphonen für die angegebenen Theile der Messe und bestimmte ausserdem einen eigenen Introitus für jeden Sonntag des Kirchenjahrs. Der Litanei, welche seit dem Papst Sylvester, der sie eingeführt, sich an die Fürbitten heftete und von Klerus und Volk wie bei den Griechen gesungen wurde, verlieh er den Charakter eines selbstständigen liturgischen Stücks. Er entzog sie dem Volke und gestaltete sie zur Versinnlichung der Dreieinigkeit so, dass nach je zwei Kyrie das Christe eleison eingeschaltet wurde und die letztere Phrase dreimal, die erstere sechsmal erklang. Den Hymnus angelicus oder die grosse Doxologie hatte jetzt der Bischof und am Ostertage der Presbyter zu intoniren, bei den Worten Et in Terra pax trat der Chor ein. Den Jubelgesang des Halleluja, welcher ehemals in Rom nur in der Osterzeit und während der folgenden 50 Tage erschallen durfte, gab er für alle Zeiten frei, mit Ausnahme vom Sonntag Quadragesima bis Ostern. Wie die Messe, erhielten auch die Matutinen, Vespern, Vigilien eine feste Organisation nach Seiten ihrer Theile. Hier ertönten ausser den Antiphonen zum Eingang, den Psalmen, Responsorien auch Hymnen, das Tedeum und die alt- und neutestamentlichen Cantiken. Das Verdienst Gregor's bestand mithin, wie man aus diesem ersieht, nicht darin, dass er aus den Ueberlieferungen seiner Vorgänger etwas Neues schuf, sondern dass er mit künstlerischer Hand dem bereits ausgewachsenen Cultusgebilde den Charakter eines Gesammtkunstwerks aufdrückte, welches in seinem Schooss die Keime einer Kunstwelt barg; und für dieses Verdienst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hat ihm noch die heutige Zeit eine verehrende Anerkennung zu zollen.

Diese Reform setzte indess und zwar unmittelbar auf dem Gebiet des Psalmengesangs eine andere voraus, welche sich schon längst vorbereitet hatte. Die alten hebräischen Weisen waren endlich dem Geschick erlegen, ihren ursprünglichen tonalen Charakter aufzugeben und dem in jener Zeit herrschenden griechischen Musiksystem zu verfallen. Der Zeitpunkt, wann dies geschah, lässt sich nur im Allgemeinen feststellen. Die Tradition, welche es liebt, die Arbeit von Jahrhunderten auf einzelne Individuen zu übertragen, wendet das Verdienst dieses Werks dem h. Ambrosius zu und scheint damit anzudeuten, dass vor dem Ende des 4. Jahrh. die griechische Gewandung an der Psalmodie in Italien nicht bemerkt wurde. Der Process der tonalen Umgestaltung derselben beruhte übrigens auf einer im Ganzen sehr einfachen Operation. Man wählte aus den sieben diatonischen Tonleitern, welche das System des Ptolemäus in den Gebrauch eingeführt hatte, diejenigen aus, denen sich der Melos der Psalmodie am leichtsten und wirksamsten anzupassen schien, und gestaltete nach ihren harmonischen Gesetzen die alte Weise derart, dass die Cantillation vorwiegend auf den charakteristischen Tönen der Tonart ruhte. Man gewann dadurch ebenso viele Psalmenmelodien, oder besser, tonale Psalmenformeln, als man den Melos in Tonarten eingerahmt hatte, und eine jede dieser Bildungen kennzeichnete den Ausdruck einer eigenthümlichen Stimmung, ohne damit das gemeinsame elementarische Wesen aufzugeben, denn der Name Ambrosius führt uns in die Versuchung, bei diesem Process an arianische Einflüsse zu denken und die grie-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

chische Benennung der vier Formeln, welche sich in den von den vier Grundtönen d, e, f, g ausgehenden Tonreihen bewegten, Protos für die erste in d, Deuteros die zweite in e, Tritos und Tetratos für die beiden folgenden in f und g, gestattet die nicht unberechtigte Vermuthung, dass dieser Act in Byzanz vollzogen und von Ambrosius oder sonst einem musikkundigen Bischof nach ihm für Italien in Praxis gebracht wurde. Nach diesen vier tonalen Formeln bestimmte sich jetzt der Vortrag der Psalmengesänge.

Während der 200 Jahre aber, welche den Zeitraum zwischen Ambrosius und Gregor ausfüllen, war in der Psalmodie eine bedeutende Veränderung hervorgegangen. Die Schilderung der Singarten des Psalmengesangs hatte dargethan, dass sich die hervortretendsten unter ihnen auf den Wechselgesang begründeten und zwei Gattungen derselben, nämlich die antiphonische und die respondirende Weise darstellten. Der Unterschied beider ist zwar formell nur äusserlich, denn er beschränkt sich lediglich darauf, dass bei dem respondirenden Gesang der eine Chor durch den Vorsänger ersetzt wird; allein im Weitern entfaltet dieser nichtsdestoweniger gegenüber jenem eine gewisse Eigenthümlichkeit, indem in ihm die Dramatik des Gegengesangs zweier gleicher Massen zu einem refrainartigen Nachgesang abgeblasst ist und ein Haupttheil der Wirkung auf dem Einzelgesang des Vorsingenden beruht. Es ist bezeichnend für die Richtung des Abendlandes, dass von nun an, seitdem die Antiphone die Höhenpunkte der Messe bis auf den Staffelgesang in Beschlag genommen und nur der letztere dem Responsorium eine Gelegenheit bot, sich über das Maass eines trockenen Formelwesens hinaus aus-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zubreiten, gerade der Einzelgesang in dieser Singweise ein vorwiegendes Ferment zu künstlerischer Entwickelung des Gesangs lieferte und selbst einen bildnerischen Einfluss auf die Umgestaltung jener antiphonischen Singart ausübte, die jetzt vor sich ging. Der häufig vorkommende Gebrauch nämlich, einen bestimmten Psalmenvers auf jeden der übrigen als Clausel folgen zu lassen und ihn der Gemeinde oder den Sängern gegenüber dem Klerus in den Mund zu legen, mochte die erste Veranlassung gewesen sein, dass aus dem alternirenden Chorgesang eine Form hervortrieb, welche von ihm zwar den Namen Antiphone beibehielt, allein im Uebrigen das Gepräge eines ganz selbstständigen Gesangsbildes trug. Mit der Erweiterung der Liturgie war auch die Nothwendigkeit einer Kürzung des Psalmengesangs eingetreten; anstatt nach alter Sitte den ganzen Psalm vollständig abzusingen, musste man nun es bei einigen Versen bewenden lassen, was sich indess mit dem heiligen Charakter des Davidischen Liedes nicht recht einen wollte. Um den Eingriff in die Tradition wieder gut zu machen und die Würde des Psalms gebührend hervorzuheben, fand man das Auskunftsmittel, den zu singenden Versen eine effectvolle Einfassung zu geben, indem man ihnen einen eigenen Gesangsatz voranstellte, der zugleich den Schluss bildete. Verse aus den Psalmen und andern Stellen der h. Schrift, am meisten aus den Propheten entnommen, lieferten den Text zu solchen Gebilden, welche insofern ein Recht auf den Namen Antiphone hatten, als sie einen Gegensatz zu den Psalmen bildeten. Sie wurden vor diesem zuerst von dem einen Theile des Chors, dann von dem andern vollständig gesungen und in derselben Weise am Schluss der Verse

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und endlich nach der Doxologie wiederholt, so dass ein jeder Theil des Chors sie dreimal brachte und das Bild der Dreieinigkeit somit aus dem Gesang hervorstrahlte. Diese Neuerung war ein grosser Fortschritt. Der Psalmengesang gewann durch sie an Form, Wechsel und zugleich an einheitlichem Charakter; allein zu gleicher Zeit hatte sie, wie jede Neuerung, auch manche Uebelstände im Gefolge. Die kirchliche Begeisterung ermangelte nicht, sich in einer üppigen Productivität zu äussern und eine Fülle derartiger antiphonischer Gebilde an das Licht zu fördern, welche allmälig über den Umfang der vier ambrosianischen Tonarten hinauswuchsen und eine Erweiterung des Systems zum Bedürfniss machten. Ausserdem war es bei dem Mangel an gebildeten Klerikern, über den auch noch später geklagt wird, unvermeidlich, dass sich nicht allerhand schlimme Missbräuche einbürgerten, nicht selten Antiphonen ganz willkürlich, ohne Rücksichtsnahme auf Text, Stimmung oder gar des tonalen Wesens der Melodie mit den ersten besten Psalmen verbunden wurden. Ueberhaupt musste, so lange es an einem festen Regulativ der Melodie fehlte, der zunehmende Reichthum an kirchlichen Gesängen aller Art leicht zu einer planlosen Verwendung derselben an den verschiedenen Kirchen- und Festtagen führen. Das Unternehmen mehrerer Päpste, wie Leo I., Gelasius, Symmachus, Johannes, in den Messgesängen eine feste Ordnung einzuführen, war von keinem nachhaltigen Bestand gewesen, und das Organisationswerk Cölestin's I. betraf, wie erwähnt wurde, nur die Vertheilung der Psalmen auf das ganze Jahr; allein damit war der Verwilderung, welche ohnehin durch die kirchlichen und politischen Zustände gefördert wurde, auf die Dauer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

so wenig vorgebeugt worden, dass Gregor sich genöthigt sah, die Einrichtungen seiner Vorgänger einer gründlichen Bearbeitung zu unterwerfen und für seine Reform einen festen Boden zu gewinnen. Der Erfolg dieser Reform dagegen beruhte einzig und allein auf der Beschaffung solcher Organe, welche befähigt waren, die Absichten des Papstes zu erfassen, practisch durchzuführen und seine Schöpfung auch für die kommenden Zeiten zu sichern.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Gründung der Sängerschule.

Im Jahr 580 erschienen plötzlich die Mönche vom Monte Cassino in Rom und brachten die Kunde, dass die Longobarden das Kloster des h. Benedict überfallen und zerstört hätten. Die Väter waren den Feinden glücklich entkommen, allein sie hatten nur das nackte Leben gerettet und führten als einzige Habe die Regel des h. Benedict in der Urschrift und das vorgeschriebene Maass ihrer Brod- und Weinportionen mit sich. Der Papst Pelagius nahm sie freundlich auf und wies ihnen eine Wohnung neben der Lateranensischen Basilika an. Hier gründeten sie ein Kloster, das erste nach der Regel Benedict's in Rom, und gewannen einen ehrenvollen Unterhalt durch die Errichtung einer Schule, in der sie junge Kleriker für die Kirche heranbildeten. Diesem Kloster verdankte Gregor die geeigneten Mittel für die Verwirklichung seiner Pläne, denn es versah ihn mit den benöthigten Kräften, um eine Schole von Sängern für den kirchlichen Dienst in das Leben zu rufen.

Die Bezeichnung als Schole, welches Wort mit dem modernen Begriff von Schule nicht in Verbindung zu setzen ist, gab der Anstalt die Stellung und das Ansehen einer jener Corporationen, die unter diesem Namen schon

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zur Zeit Diokletians, damals freilich nur in den Classen der kaiserlichen Hofbeamten und der Leibwache, auftauchen und erst im 8. und 9. Jahrhundert sich zur vollen Blüthe und Bedeutung entwickeln. Anfänglich bezog sich der Ausdruck nur auf das Haus, in welchem sich die Mitglieder eines Vereins zur Besorgung ihrer Angelegenheiten zu versammeln pflegten, ging dann auf den Verein selbst und auf alle zunftartigen Verbindungen über, in welchen sich die verschiedenen Berufsrichtungen in jenen Zeiten concentrirten. In dem Verbande einer solchen Schole treten unter Gregor neben den Notaren auch die Sänger auf. Es ergiebt sich daraus, wie auch im weitern aus der Organisation der Anstalt, dass dieselbe einerseits zwar durch die innersten Bedürfnisse der Kirche hervorgerufen, andererseits aber auch aus dem Styl der Formen, in denen sich der päpstliche Hof bewegte, ganz naturgemäss emporgewachsen war. Eine Gesellschaft von sieben Klerikern bildete ein Colleg, welches in der Kirche der Geistlichkeit gegenüber wie nach aussen hin eine Stellung für sich behauptete. Die Mitglieder des Collegs hiessen Subdiakonen, doch verlieh ihnen der Titel nicht dieses geistliche Amt, auch verpflichtete er sie nicht zu den geistlichen Verrichtungen desselben, sondern er bedeutete nur eine gewisse Stufe des klerikalen Rangs, mit welchem alle in den engeren Kreis des päpstlichen Hofstaats, der sogenannten Familie des Papstes fallende Aemter verbunden waren. So kommt es nie vor, dass einer dieser Sänger mit dem Lesen der Epistel betraut wird, welche doch zu den Functionen der Subdiakonen gehörte. Auch die Siebenzahl war nichts weniger als ein Werk des Zufalls, sondern hing mit den christlichen Traditionen Roms zusammen. Bevor die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kirche in den vollen Besitz der Stadt gelangt war, hatte sie dieselbe zur Ueberwachung der christlichen Bevölkerung bereits in sieben Regionen oder Bezirke statt der seit Augustus bestehenden siebenzehn eingetheilt, denen ebenso viele Notare vorgesetzt wurden, um die Acten der Märtyrer sorgsam aufzuzeichnen. Späterhin wurden diesen Bezirken zur Controle der Seelsorge und Armenpflege Diakone übergeordnet und einem jeden der Notare ein Subdiakon als Revisor seiner Thätigkeit beigegeben. So erhielt allmälig die Zahl Sieben eine symbolische Bedeutung und übertrug sich in der Folge auf die ersten Hof- und Staatsämter in den sieben palatinischen Würden. Wie in dem päpstlichen Hofhalt, so sollte das Bild der heiligen Stadt mit ihren sieben Regionen und ihren sieben grossen Mutterkirchen sich auch im Colleg der Sänger abspiegeln, welche gleich einem Siebengestirn den Fürsten der Kirche oder den Knecht der Knechte Gottes, wie die Päpste seit Gregor sich stolz nannten, umstrahlen, wenn er das heilige Amt versah: denn als Familiaren des Papstes waren die Sänger nur an seine Person gebunden.

Ihren Unterhalt bezog die Anstalt ausser gewissen Sporteln, wie einen Antheil an den Opfergaben zur Communion, den Oblaten und an den Spenden, welche der Kirchendienst bei ausserordentlichen Gelegenheiten einbrachte, von dem Ertrage mehrerer Ländereien, die Gregor ihr zum Eigenthum übermacht hatte. In Folge dieser Dotation waren die Sänger hinsichtlich ihrer Existenzmittel nicht nur von der zufälligen Liberalität der Päpste unabhängig gemacht, sondern der Grundbesitz, über den sie als gemeinschaftliches Eigenthum verfügen durften, verlieh erst ihrem Colleg den wahren Charakter einer Schole.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wie bei den andern derartigen Corporationen führte die Verwaltung des Vermögens ein Vorsteher, Prior oder Primicerius genannt; Primicerius nach altem Herkommen, weil sein Name bei documentarischen Unterschriften zu oberst stand, welche in früheren Zeiten auf Wachstäfelchen ausgefertigt wurden; er war überhaupt mit der Leitung aller Angelegenheiten des Collegs betraut und hatte dasselbe nach aussen hin zu vertreten. Der Prior, — diesen Titel führt der Vorsteher der Sängerschule zum Unterschiede von dem Primicerius der Notare in den ältesten Ritualbüchern — intonirte in der Messe den Introitus, das Gloria zu Ehren der Trinität, überhaupt die Antiphonen, bestimmte die Wahl der Gesänge und den Sänger für das Graduale, war verantwortlich für die musikalische Ausführung und versah gewissermaassen das Amt des Capellmeisters. Ihm folgte dem Range nach der Secundicerius oder der Zweite, welcher für den Prior eintrat, wenn dieser wegen Krankheit oder sonstiger Hindernisse seinen Pflichten nicht obliegen konnte. Zu seinen Functionen gehörte auch, bei der feierlichen Taufe, welche am Palmsonntag statt fand, das goldene Gefäss zu halten, in welchem der Papst das heilige Chrysma mit dem Wasser mischte. Die höheren Rangstufen endigten mit dem dritten Sänger; den vierten bezeichnete der Titel Archiparaphonist als den eigentlichen Vorsänger und den Chef der drei übrigen Mitglieder des Collegs, welche unter dem gemeinsamen Namen Paraphonisten, d. h. Sänger, zusammengefasst werden. Der Archiparaphonist hatte ausser seinen Sängerfunctionen auch die Verpflichtung dem Papste vor Anfang der Messe in dem Secretarium anzuzeigen, welcher Subdiakon an dem Tage den Apostel lesen und wer von den Sängern das Graduale

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

singen werde, und war dafür verantwortlich, dass die angekündigte Ordnung auch wirklich eingehalten wurde; ausserdem trug er nach dem Beginn der Messe dem Papste das Oratorium voran, auf welchem derselbe vor dem Altar still betete, und überreichte das Wasser zur Communion, das von Seiten der Schule als Oblation gespendet wurde.

Das Amt des Primicerius war um so ansehnlicher, als das Colleg unter keiner geistlichen Behörde, sondern als Hofinstitut unmittelbar unter dem ersten Minister, dem Primicerius des päpstlichen Hofes stand. Da die Dotation der Schole sich nicht etwa auf die blosse Nutzniessung der angewiesenen Grundstücke beschränkte, diese vielmehr, wie schon erwähnt, dem Colleg als freies Eigenthum gehörten, so konnte der Prior in Betreff der Verwaltung nur von den Mitgliedern der Corporation zur Rechenschaft gezogen werden. Es lässt sich dieses Besitzrecht für die Zeiten Gregor's und seiner nächsten Nachfolger aus dem System der andern Scholen voraussetzen, und zwar um so mehr, als es im 10. Jahrhundert documentarisch vorhanden ist. Es liegt nämlich eine Urkunde vom Jahr 919 vor, laut welcher der Primicerius dieser Sängerschole eine Liegenschaft mit Uebereinstimmung des Collegs, wie es ausdrücklich und mehrmals hervorgehoben wird, verpachtet. Die Unterschriften beginnen mit dem Primicerius, dann folgen die Zeugen und zu unterst als Ausfertiger des Instruments der Scrinarius, d. h. der päpstliche Kanzeleisekretär. Dieser Pachtcontract war nach damaliger Sitte für drei Generationen abgeschlossen, dann sollte das Grundstück mit seinem vollen Zubehör an Gebäulichkeiten, etwaigen Verbesserungen u. s. w. wieder an die Schole als „deren Eigenthum“ zurückfallen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mit dem Colleg stand eine andere Anstalt für die Sängerknaben, deren der kirchliche Dienst bedurfte, im engsten Verbande. Es ist darunter, wie schon aus dem Namen Parvisium hervorgeht, eine Kinderschule zu verstehen, in welcher das Colleg die Kräfte zu seiner Ergänzung sich heranbildete. Die Zöglinge lieferten die Waisenhäuser, in Folge dessen sich der Name Orphanotrophium bald auf die päpstliche Schule übertrug. Nach der Verordnung der Päpste wurden unter den in sie aufgenommenen Knaben diejenigen, welche sich durch Stimme und Talent auszeichneten, für das Parvisium ausgewählt und erhielten hier Unterricht im Gesang und eine sorgfältige Erziehung für den kirchlichen Beruf. Es förderte das Ansehen der Schule nicht wenig, dass sich, bevor die Zöglinge in das Colleg traten, ihnen die Thüren zu einem Amte erschloss, welches jedoch seinen Inhaber nur mit einem subalternen Rang bekleidete, aber ihm nichtsdestoweniger einen gewissen aristokratischen Nimbus verlieh. Das neunte römische Ritualbuch, welches freilich nicht in die Zeit Gregor's reicht, erwähnt als ein Statut, dass die in die Schule eingetretenen Knaben zu Cubicularen befördert werden, wenn sie ihre Lehrzeit vollendet hatten. Cubicularii hiessen anfänglich die Hüter der Reliquien in den Kapellen und Oratorien, ein Amt, das Leo I. gegründet hatte, als die Verehrung der Märtyrer und Heiligen in Aufschwung kam und das als solches ursprünglich weder mit besondern Vorrechten noch klerikalen Auszeichnungen verbunden war. In dem Maasse jedoch, als das Papstthum anfing, eine weltliche Macht zu begründen und das päpstliche Hofwesen in byzantinischen Formen aufging, scheint auch mit dem Amt der Cubiculare eine mälige Wandlung vor-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gegangen zu sein; sie wurden in den Schooss der päpstlichen Familie aufgenommen und bildeten am Hofe eine Art von geistlichem Pagencorps, in welchem der Adel seine klerikale Laufbahn begann, wenn er nicht etwa das Kloster vorzog. Auf derartige Verhältnisse deutet wenigstens das erwähnte Ritualbuch in der angeführten Stelle hin, denn es sagt ausdrücklich: wenn sie, — die Sängerknaben, — Söhne edler Leute sind, so werden sie sogleich im Cubiculum erzogen und erhalten den ersten Segen des Archidiakonus, damit sie das Recht haben, auf dem Vlies zu sitzen, welches der Sitte nach über den Sattel des Pferdes ausgebreitet ward. Das Cubiculum oder die päpstliche Kammer stand mithin gewissermassen als ein päpstliches Hofseminar, in welchem adelige Kinder erhalten und erzogen wurden, der Schule des Sängercollegs zur Seite, und insofern die letztere mit dem Ersten durch jenes Privilegium so eng verbunden war, befanden sich ihre Zöglinge nach dieser Seite hin mit dem Adel auf gleichem Fusse. Nach aussenhin zeichnete sich zwar das Amt der Cubicularen in den mit ihm verbundenen Pflichten durch nichts weniger als ein adeliges Gepräge ab; sie waren nur päpstliche Kammerdiener und hatten als solche die niedrigen Dienste zu verrichten, wie den Teppich in den Reitstall zu tragen, wenn der Papst gekrönt ward u. dgl. Aber man darf nicht vergessen, dass der päpstliche Hofhalt im klösterlichen Styl gestaltet war und somit hier Aemter auf einem andern Niveau standen, sich andere Beziehungen an sie knüpften, als an weltlichen Höfen. Die Cubicularen bildeten eine eigene Schole, wie die Sänger, denen sie aber im Rang weit nachstanden. Nichtsdestoweniger war der Eintritt in diese Corporation eine Beförderung für die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schüler der letzteren, indem sie dadurch in die Familie des Papstes rückten und ihnen bei einer Vacanz das Colleg offen stand. Aus den Cubicularen wurde auch der Cubicularius tonsuratus, der geistliche Kämmerer des Papstes gewählt, unter dessen Obhut die kirchlichen Gewänder des letzteren standen, während die zum weltlichen Gebrauche bestimmten der Sorge eines Kämmerers aus dem Laienstande übergeben waren, dessen Händen zugleich der päpstliche Thron anvertraut war.

Bei so günstigen Verhältnissen scheint es nicht glaublich, dass sich die Schule ausschliesslich nur für Waisenknaben hergelehen hätte, man kann vielmehr annehmen, dass unter den Eleven manches Kind vermöglicher Eltern sich befand, welches die Vortheile der Anstalt gegen eine entsprechende Vergütigung genoss und dadurch zur Vermehrung der Einnahmen beitrug. Mochte sie immerhin im Munde des Volks den bescheidenen Namen Orphanotrophium beibehalten, weil die Waisenhäuser allerdings am meisten zu der vorschriftsmässigen Anzahl der Sängerknaben beisteuerten und die bevorzugteren waren: der Zutritt zu ihr durfte selbst für Reiche und Vornehme als eine besondere Gunst angesehen werden, seitdem die Schule an mehreren Päpsten bewiesen hatte, dass die Wege von ihr aus zu den höchsten hierarchischen Würden führen konnten. Sergius I. gehört der Anstalt wenigstens insofern an, als er, schon ein Mönch, hier längere Zeit hindurch den Kirchengesang studirte; Gregor II. aber hatte in ihr von früher Jugend an seine Erziehung genossen; Stephan I. und Paul I. ferner sind aus ihr hervorgegangen, und auch Sergius II. verdankte dem Institut seine Bildung, denn ihn hatte Leo III., der sich des früh verwaisten Knaben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

annahm, dem Parvisium und nicht dem Cubiculum übergeben, welches ihm eigentlich, als einem Kinde von vornehmen Herkommen, gebührt hätte.

Die engen Beziehungen der Schule zu den Waisenhäusern ergeben sich übrigens aus einem alten päpstlichen Rescript, welches in dem von Garnerius herausgegebenen Diarium der Päpste enthalten ist. Dasselbe setzt die Privilegien eines Orphanotrophiums wieder in Kraft und legt dem Vorstande die treueste Sorgfalt für das Institut an das Herz, „damit nicht die Sängerschaft in Verfall gerathe und der Kirche dadurch eine Schmach erwachse.“ Ob jedoch schon unter Gregor die Schule diesen Namen trug, lässt sich nicht ermitteln; das Buch der Päpste berichtet nur bei Erwähnung der Restauration, welche Sergius II. an dem Gebäude der Anstalt vornehmen liess, dass die Sängerschule vor Zeiten Orphanotrophium genannt wurde, und danach zu schliessen, musste der Name mindestens im 9. Jahrh. verschollen sein. Dessenungeachtet tritt er noch im folgenden Jahrhundert hervor, und zwar mit officieller Bedeutung in der erwähnten Urkunde des Pachtcontracts, während dagegen der Diakon Paul in seiner Lebensbeschreibung Gregor's d. G. ihn gar nicht zu kennen scheint. Auch die Ritualbücher gebrauchen diesen Namen nie, obwohl doch mehr als eine Gelegenheit dazu vorhanden war; die Verhältnisse hatten diese populäre Bezeichnung geboren und diese verliert sich mit dem Augenblick, als der Strom der politischen Ereignisse mit den socialen Zuständen auch die Gewohnheiten in der Stadt geändert hatte.

Die Zöglinge traten schon in frühem Knabenalter in das Parvisium. Sie erhielten neben dem Unterricht auch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ihre leibliche Verpflegung und verblieben in der Schule, bis sie das Alter für den Eintritt in das Cubiculum erlangt hatten. Auf dieser Station zwischen Schule und Colleg jedoch mochten sie mit der erstern fortwährend in unmittelbarer Berührung stehen und mit den Eleven bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten den Chor der Symphonisten bilden, bis eine Vacanz sie in das Colleg und Subdiakonat einführte, wofern sie nicht bei einer der andern Mutterkirchen untergebracht wurden, die zur Besoldung einiger Sänger die Mittel besass. Aus einer Stelle im ersten und ältesten Ritualbuch geht hervor, dass die Schüler, vielleicht nach ihrer Kunstfertigkeit im Gesange, vielleicht aber auch je nachdem sie die Mutation der Stimme noch vor oder bereits hinter sich hatten, in zwei Classen getheilt waren: in die eigentlichen Kinder, die infantes und die paraphonistae infantes, oder Sängerknaben, unter welchen wir uns jedenfalls Eleven auf einer entwickeltern Altersstufe zu denken haben. Ueber das Verhältniss der Schule zu den römischen Mutterkirchen breitet sich leider ein undurchdringliches Dunkel aus. Hätte es mit dem Epitaph auf Gregor seine Richtigkeit, welches der unbekannte Verfasser der Beschreibung der alten und neuen Basiliken des h. Petrus, herausgegeben von dem Kanonikus Petrus Mallius, anführt, so wären die vornehmsten Kirchen vom Papst mit Stiftungen für Sänger bedacht worden. Denn es wird darin gerühmt, dass Gregor an der Basilika des h. Paulus vier Cantoren und ebenso viel an den Basiliken der Maria Genitrix und des ausserhalb der Stadt gelegenen h. Laurentius eingesetzt und ihnen aus den Benefizien der Kirchen die Subsistenzmittel angewiesen hätte. Allein dieses Epitaph ist unecht, jenes aber, welches in der That einst das



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grabmal des grossen Papstes zierte und von dem Geheimschreiber Hadrians I. herrührte, erwähnt nichts davon, gedenkt überhaupt mit keinem Worte der Verdienste Gregor's um den Gesang, Verdienste, welche gegenüber den andern für den Verfasser nur wenig in das Gewicht schlugen, und auch im Weitern fehlt jeder Anhaltspunkt für die Glaubwürdigkeit jener Nachricht. Erst unter den späteren Nachfolgern Gregor's treten uns an den Basiliken angestellte Sänger, die Basilikarier, wie sie genannt werden, entgegen, inzwischen aber half die Schule wohl nach den Bestimmungen des Papstes gelegentlich oder regelmässig mit den entbehrlichen Kräften den grössern Kirchen aus und darauf könnten vielleicht die infantes paraphonistae zu beziehen sein.

Das getheilte Wesen der Anstalt spiegelte sich nach aussen hin in den Lokalitäten ab, die für sie bestimmt waren. Das Colleg als zum Hofhalte des Papstes gehörig und mit dessen Person in unmittelbarster Berührung stehend, hatte seine Wohnung im Patriarchium des Lateran, in der Nähe des päpstlichen Residenzpalastes, der Schule dagegen war von Gregor eine Gebäulichkeit bei der Basilika des h. Petrus angewiesen. Diese Kirche, der Sage nach von Constantin auf Antrieb des Papstes Sylvester erbaut und eine der ältesten und ehrwürdigsten in Rom, erhob sich ausserhalb der Stadtmauern auf dem alten Circus des Nero, einer Stätte, welche die Weihe des christlichen Märtyrerthums trug, umkränzt von Klöstern, Bethäusern, Mausoleen, und bildete den Mittelpunkt eines selbstständigen Stadttheils, der sich durch ein specifisch geistliches Gepräge auszeichnete. Dort an der südlichen Grenze der weiten Aula, welche sich vor der Basilika aus-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dehnte, der sogenannten Platina oder Cortina, zur Linken, wenn man das Gesicht der Kirche zuwendet, soll das Gebäude des Parvisiums gestanden haben. Der Ort war allerdings wie geschaffen für ein geistliches Seminar. In stiller Abgeschiedenheit von dem Weltleben, fern von dem lärmenden Getreibe der grossen Stadt hatte der Bewohner des Parvisiums stets die prachtvolle, von Goldglanz umflossene und den Leib des Apostelfürsten umschliessende Kirche wie eine ernste Mahnung vor Augen; die Umgebung der vielen heiligen Stätten und Tempel, in der er stets weilte, musste auf das junge Gemüth stimmungsvoll einwirken, ihm den Beruf eines davidischen Psalmisten in erhabener überirdischer Verklärung vorhalten und die Eindrücke für das ganze Leben in ihm festigen. Hatten Zufall oder lokale Verhältnisse Gregor zu dieser Anordnung veranlasst, so verdankte er ihnen eine Stütze für seine Gründung, welche über die Tragweite menschlicher Einrichtungen hinausreicht. Der Lateran und die Basilika des h. Petrus waren die beiden hervorragendsten Gipfel des kirchlichen Roms, diese, weil sie das Grab des Apostelfürsten und Schutzheiligen der Stadt umschloss, jener dagegen als der Mittelpunkt des weltlichen und kirchlichen Regiments der Päpste und als der Sitz der Stellvertreter des h. Petrus. Indem nun die Sängerschule diese beiden Grundpfeiler des Papstthums umrankte, verwuchs sie aufs Engste mit dessen historischen Traditionen, so dass ihre Geschichte mit diesen völlig zusammenfliesst. Nur der Macht solcher Bedingungen war es möglich, das geschichtliche Bild der Gründung bis auf unsere Zeit in seinen Hauptzügen unversehrt zu erhalten, so dass sie uns heut wie eine Traumgestalt entgegentritt, die mit unserer Gesittung in keinem Verband steht und



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

uns wie ein Wunder anmuthen würde, befände sie sich nicht inmitten der Katakombenstadt, des grössten Wunders aller Zeiten.

Der Weg zum Primiceriat bahnte sich im Colleg nach dem Gesetze der Anciennität. Eine Begebenheit aus dem 8. Jahrh. bezeugt, dass dieser Gebrauch auf mehr als einer herkömmlichen Observanz beruhte, dass er in der That eine gesetzliche Bestimmung war. Im Jahr 763 starb der Primicerius Georg, gerade in der Zeit, als der Secundicerius Simeon in Frankreich sich aufhielt, wohin ihn der Papst Paul I. auf den Wunsch des Königs Pipin gesandt hatte, um die Mönche des Erzbischofs und Bruders des Königs, Remigius, im römischen Gesang zu unterrichten. Er musste dort gute Erfolge erzielt haben, denn König und Erzbischof legten der Heimkehr des Sängers alle möglichen Schwierigkeiten in den Weg, um sie zu hintertreiben. Der Papst wandte sich in Folge dessen brieflich an Pipin, sein Verlangen mit dem Gesetze entschuldigend. „Wäre nicht Georg, der Prior der Schule," — so schreibt er ihm, — „gestorben, so würden wir niemals versucht haben, Simeon dem Dienste unsers Bruders zu entziehen. Da jedoch der genannte Georg todt ist und Simeon als der Nächstfolgende für das Amt jenes bestimmt ist, so sehen wir uns genöthigt, ihn zum Besten der Schule zurückzurufen." Um aber dem Erzbischof einigen Ersatz für den Verlust zu gewähren, den er ihm verursachte, erbot er sich, mehrere fränkische Sänger in der Schule ausbilden zu lassen. Das Gesetz der Anciennität in der Nachfolge und der gemeinsame Grundbesitz bildeten den Kitt, mit welchem das materielle Fundament der Schule gefestigt war. Dieser sicherte die Freiheit der Existenz,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jenes dagegen erzeugte einen sichern Mechanismus in den Einrichtungen, mit dessen Hülfe das Colleg ungestört seine kunst- und culturgeschichtliche Mission verfolgen konnte. Es wurde dadurch namentlich den Umtrieben des Parteigeistes und der damit stets verbundenen Corruption der Boden entzogen, zwei Uebeln, welche in dem byzantinischen Wesen am päpstlichen Hofe die reichlichste Nahrung fanden, während Wetteifer und Strebsamkeit durch den Styl der Verfassung die reichlichste Aufmunterung erhielt.

Zweck und Charakter des Collegs bedingten schon von selbst für das Privatleben der Mitglieder die klösterliche Form eines Convicts. Frei von allen Lebenssorgen, von allen Hemmungen, welche der weltliche Verkehr mit sich bringt, sollten sie nach dem Willen des Papstes ihren Sinn und ihre Kraft einzig und allein auf den Dienst der Kunst zur Verherrlichung der Kirche richten. Eine weitere Consequenz dieses Princips war für sie das Gebot des Cölibats, das ohnehin eine Folge ihrer Stellung im Klerus und am päpstlichen Hofe war. Vom Standpunkte der Humanität lässt sich dieses Gesetz um so weniger billigen, als es hier keine aus dem Beruf hervorgehende Nothwendigkeit war, denn die Kirche verpflichtete die Sänger keineswegs zum ehelosen Leben. Der klerikale Schmuck der niedern Weihen diente nur dazu, die Mitglieder des Collegs über den Rang ihrer Standesgenossen zu erheben, und ihre Aufnahme in die Familie des Papstes bedingte das Opfer des Familienlebens am eigenen Heerd. Das lag im hierarchischen System des Papstthums begründet und wurde durch die Anschauung der Zeit gerechtfertigt. Der Kunst aber gereichte dies Gebot nur zum Nutzen, denn die Bewältigung des rohen Stofflichen in ihr verlangte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Concentration einer Summe von Kräften, welche nur eine diesem einzigen Zweck zugewandte Corporation zu bieten vermag, und die Geschichte wird in der Folge zeigen, dass der ganze Bildungsprocess der Tonkunst während des Mittelalters theils von dem Patriarchium im Lateran wie aus seiner natürlichen Quelle hervorging, theils ihm von Aussen zuströmte, indem die Schule alle bedeutenden Hervorbringungen assimilirte und ihnen dadurch den Stempel künstlerischer Berechtigung aufdrückte.

Kostüm und Standort der Sänger waren gleich allen Einzelnheiten des kirchlichen Ceremonials darauf berechnet, das Gesammtbild des römischen Rituals äusserlich zu vervollständigen. Die Gestaltung desselben war allmälig aus den räumlichen Verhältnissen der alten Basiliken hervorgewachsen und stand mit deren Styl im innigsten Zusammenhang. Als Umbildung und Nachbildung der antiken Gerichtshalle, der eigentlichen Basilika, hatten sie die Grundzüge der primitiven Form bewahrt, obwohl in Folge der Einwirkungen anderer Elemente in dem römischen Palast- und Gräberbau der frühere Typus in einem neuen Charakter aufgegangen war. An jene erinnerte die Eintheilung des Baues in fünf Schiffe, deren mittleres, das lange Hauptschiff, in Form eines Rechteckes sich durch eine halbkreisförmige Nische, die Apsis, der Eingangsthür gegenüber abschloss. In der Halle war ein Theil des Bodens zunächst der Apsis um einige Stufen erhöht und durch eine Balustrade, die Cancellen, vom übrigen Raum geschieden; hier standen die beiden Ambonen für die biblischen Lectionen, rechts vom Altar der Ambo für das Evangelium und zwar so gestellt, dass der Lector das Gesicht dem Altar zukehrte, links in entgegengesetzter Richtung der Ambo für die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Epistel. Hinter diesem Raum erhob sich um eine oder mehrere Stufen das Presbyterium innerhalb der Apsis, dessen Mitte der Altar unter einem von vier Säulen getragenen halbkugelförmigen Dach einnahm. Rechts und links vom Altar durchbrachen den Bogen der Hinterwand zwei kleinere Zimmer, deren eins, das Oblationarium für die zur Communion bestimmten Opferspenden bestimmt war, in dem andern dagegen, dem Secretarium oder der Sacristei weilte der Papst oder der celebrirende Bischof vor dem Beginn der Messhandlung und liess sich hier die kirchlichen Gewänder anlegen. Dem Altar gegenüber, hart an der Wand im Mittelpunkt des Bogens erhob sich die Cathedra, der Thron des Bischofs, zu beiden Seiten aber reihten sich längs der Wand hin Sitze, zur Rechten für die Presbyter, zur Linken für die Bischöfe, woher der Raum den Namen Presbyterium erhielt. Auf dem Platz der Ambonen aber hinter ihnen dem Altar zu stand die Schule in zwei Reihen aufgestellt, so dass die Gesichter einander zugekehrt waren, in der Mitte die Knaben, an den Enden die Sänger des Collegs, jene in weiss-leinene Tuniken gekleidet, diese über der Tunika die Planeta tragend, ein weites rundes Gewand ohne Aermel vom selben Stoff und derselben Farbe, das über die Arme aufgeschürzt und mehrfach zusammengelegt war.

Es ist interessant, zu beobachten, wie sich allmälig namentlich seit Gregor der Phantasie jener Zeit das Bild des alten Salomonischen Tempels in seiner mystischen Pracht als Muster für die Gestaltung des kirchlichen Pompes vorschob und den Bestrebungen der Päpste als leitendes Ideal vorschwebte. Schon das erhöhte Mittelschiff in der Basilika war in dieser Hinsicht eine jüdische Reminiscenz, merklich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aber deutete die Amtstracht der Geistlichkeit in ihrer Zusammenstellung und mit der Symbolik ihrer einzelnen Theile auf das Kostüm hin, welches das Gesetz des alten Bundes den Priestern vorschrieb. War nicht in den Sängern der Schule, wenn sie in ihren weissen schimmernden Kleidern vor dem Altar die davidischen Gesänge mit geweihten Lippen anstimmten, die heilige Schaar der Leviten wieder auferstanden und trat nicht in der Gestalt des Pontifex Maximus das Bild des Hohenpriesters in deutlichen Umrissen aus dem Dunkel der Vergangenheit hervor, nur dass der priesterliche Kopfbund, welcher die Erhabenheit seines Trägers über alle Menschen und Könige andeutete, jetzt zur weltbeherrschenden Tiara emporgewachsen war, die kosmische Symbolik der Gewandung nun übersinnlichen Beziehungen Platz gemacht hatte. Freilich begann der hohenpriesterliche Mantel nachgerade etwas knapp für die Schultern des Oberhirten der Kirche zu werden, es lugte aus dem Kirchenfürsten bereits der weltliche Machthaber hervor, bevor ihn die Zeit als solchen anerkannt hatte; allein noch immer stand der Pontifex im Vordergrunde, obwohl die Ehren, die man ihm ausserhalb wie innerhalb der Kirche erwies, nicht völlig zu dem priesterlichen Rahmen passen wollten. Namentlich entfaltete der Zug des Papstes, wenn dieser sich in eine der Basiliken zur Feier des Messopfers begab, einen Pomp, der mit dem demuthsvollen, von Gregor geschaffenen Titel „Knecht der Knechte Gottes“ sich nicht gut reimen wollte.

Schon früh des Morgens bei anbrechender Dämmerung versammelten sich die Akolythen, d. h. Ministranten desjenigen Stadtbezirks, den gerade die Reihe traf, — die Dienstleistungen der verschiedenen Bezirke waren nämlich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nach dem Gesetz einer feststehenden Ordnung geregelt, — in dem Patriarchium des Lateran und erwarteten vor dem Palast den Aufbruch des Papstes; zu ihnen gesellten sich noch die Defensoren oder Advokaten aller Bezirke. Hatte der Papst das Pferd bestiegen, so setzte sich der Zug in folgender Ordnung in Bewegung: voran ritten die Akolythen, die Diakonen, der Primicerius oder der Staatsminister, zwei Bezirksnotare, die Defensoren und Subdiakonen. In einiger Entfernung von ihnen folgte der Papst; ihm voran schritt einer der Akolythen mit dem h. Chrisma und der Ampulla, zu beiden Seiten gingen Stallmeister aus dem Laienstande, das Pferd führend. Den Schluss des Zuges bildeten als Suite die vornehmern Beamten des Palastes, wie der Vicedominus d. h. der Unterstaatssekretär, der Kämmerer, welcher die Garderobe unter sich hatte, der Zollmeister, der Ceremonienmeister, der zugleich auch der Anwalt der Wittwen und Waisen war, nebst anderem Gefolge. Begegnete Jemand zu Pferde dieser Procession, so musste er absteigen und ehrfurchtsvoll zur Seite auf der Strasse warten, bis sie vorüber war, wollte er jedoch den Papst mit einer Bitte angehen, so bat er ihn zunächst um seinen Segen und brachte dann sein Anliegen dem Ceremonien- oder Zahlmeister vor, welcher es dem Papst mittheilte. Inzwischen hatte sich die Geistlichkeit in der Kirche eingefunden und erwartete hier den Papst im Presbyterium auf ihren Sitzen; auch die Sänger, welche ebenfalls am Zuge sich nicht betheiligten, waren rechtzeitig an ihrem Platze. Angelangt in der Kirche begiebt sich der Papst gestützt auf zwei Diakonen in das Secretarium, setzt sich auf seinen Stuhl, welcher ihm vorangetragen und bereit gestellt ist. Die Diakonen entfernen sich aus dem Zimmer,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

um vor der Thür desselben sich anzukleiden, die Subdiakonen verrichten ihr Amt und legen dem Papst die kirchlichen Gewänder an, der Primicerius und der Secundicerius als nächster Oberbeamte richten sie ihm, dass sie gut sitzen. Nun öffnet ein Bezirkssubdiakon die Thür und ruft hinaus: „Die Schule!“ — „Ich bin da“, lautet die Antwort des vierten der Schule oder des Archiparaphonisten, welcher schon längst auf seinem Posten steht. — „Wer wird singen?“ — frägt darauf jener, — es handelt sich nämlich um den Gesang des Graduale, oder Halleluja oder des Iraitus, je nach dem Charakter des Kirchenfestes. Nach erhaltener Auskunft kehrt der Subdiakon zum Papst zurück, reicht ihm das Schweisstuch und nennt ihm, sich ehrfurchtsvoll verneigend, den Subdiakon, welcher den Apostel lesen, den Sänger, der die angeführten Stücke zu singen hat. Der Archiparaphonist übernimmt die Verantwortlichkeit dafür, dass jetzt kein Wechsel der betreffenden Personen stattfindet, widrigenfalls er die Strafe der Excommunication erleidet. Er harrt nun des Befehls zum Anfang des Gesangs und sobald er ihn erhalten, meldet er es dem Prior, oder wenn dieser abwesend dem Zweiten oder Dritten des Collegs gesenkten Haupts mit den Worten: „Befehlet, ihr Herren.“ Die Schule, welche bisher draussen neben der Thür des Secretariums gesessen, erhebt sich nun, begiebt sich in geziemender Ordnung an ihren Platz vor dem Altar. Der Prior stimmt die Antiphone zum Introitus an; bei den ersten Klängen schürzen die Subdiakonen ihre Planeten über die Arme auf; die Diakonen treten in das Secretarium ein, der Papst erhebt sich von seinem Sitze und geht gestützt auf den Archidiakon und einen andern geistlichen Würdenträger in Procession zu dem Altar.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Den Zug, welcher die Richtung von Norden nach Süden befolgt, eröffnet ein Districtssubdiakon mit dem Räucherfass, ihm folgen sieben Akolythen mit brennenden Kerzen in den Händen, dann der Papst mit seiner Suite. Bevor die Procession an die Schule kommt, reihen sich die Kerzenträger zu zwei Seiten dermaassen, dass vier zur Rechten, drei zur Linken stehen. Der Papst durchschreitet mit seinem Gefolge das Spalier; ist er bis zur Mitte der Schule gelangt, verneigt er sich vor dem Altar, verharrt einige Zeit betend in dieser Stellung, ertheilt seinen Begleitern und den Diakonen den Frieden, winkt dem Prior, das Gloria anzustimmen, betet dann knieend am Altar, bis die Antiphone des Introitus wiederholt ist, küsst das Evangelium und den Altar, geht zu seinem Thron und bleibt hier gegen Osten gewendet stehen. Die Schule beginnt das Kyrie; da die Litaney in der päpstlichen Messe so lange wiederholt wurde, bis der Papst das Zeichen zum Schluss gab, so hatte der Prior auf dasselbe zu achten. Nach dem Schluss derselben lässt der Papst das Gloria in excelsis ertönen und setzt sich nachher; ein Subdiakon liest die Epistel, der vom Prior bestimmte Sänger beginnt von demselben Ambo herab das Graduale, nach welchem Gesang zwei Akolythen mit brennenden Kerzen den Diakon zum andern Ambo führen, um das Evangelium zu lesen.

Nach dem Schluss dieses Actes und der ihn begleitenden Ceremonien wird zu den Vorbereitungen für die Communion geschritten. Die Sänger beginnen das Offertorium; während des Gesangs steigt der Papst, gestützt auf die Primicere der Notare und Advokaten in das Senatorium herab, einen von der Gemeinde abgeschlossenen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Raum zunächst dem Chor, wo die Vornehmen, und zwar der für die Gemeinde gültigen Sitte gemäss, im südlichen Theile die Männer, im nördlichen die Frauen, ihren Platz hatten, um die Opfergaben zu sammeln. Von ihm übernimmt sie ein Subdiakon, überreicht sie dem folgenden Diakon, welcher sie in das von zwei begleitenden Akolythen bereit gehaltene Tuch legt. Nach dem Papst geht der Archidiakon um und empfängt die Weinspenden, und sammelt sie in einem Kelch, welchen ein Subdiakon nachträgt; ist dieser gefüllt, wird er in ein grösseres Gefäss geleert, das ein Akolyth über seine Planeta hält. Nach den Rittern übergeben in der Confession die beiden Primicere und der Secundicerius ihre Oblaten, auf sie folgen die Frauen der Vornehmen, zu denen der Papst herabsteigt, die Gaben des Volks aber sammelt der Bischof ein, der gerade die Woche hat. Der Archidiakon wäscht sich nun die Hände, legt von den Oblaten so viel auf den Altar, als nothwendig zur Communion ist, erhält die Weinspende des Papstes aus den Händen des Diakon, giesst sie durch ein Seihtuch in den Kelch, dann die der Primicere und so dem Range nach weiter. Während dessen steigt ein Subdiakon zur Schule herab und empfängt vom Archiparaphonisten das Wasser, das sie darzubringen hat. Am Schluss des Offertoriums stellen sich die Bischöfe hinter dem Papst auf, der Vornehmste unter ihnen in der Mitte, der Archidiakon zur Rechten, der zweite Diakon zur Linken; die Subdiakonen gehen zum Altar und achten auf das Zeichen des Papstes, den Hymnus Sanctus anzustimmen. Dieser erhebt sich, spricht mit leiser Stimme den Kanon; ein Akolyth nähert sich inzwischen mit dem Synio angethan, einem leinenen Tuche, das um die Schulter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gebunden ist und unter dem Arm herabhängt; er hält eine Schaale, die Patene für die Oblaten vor der Brust und übergiebt sie dem ihm zunächst stehenden Subdiakon. Hat der Papst den Kanon beendigt, so bricht er von der auf der rechten Seite des Altars liegenden Oblate ein Stück ab und legt den Rest auf die vorgehaltene Patene. Nun begeben sich beide Primicere, der Secundicerius nebst allen Districtsdiakonen und Notaren zum Altar und stellen sich hier in zwei Reihen auf. Die Hofbeamten, der Ceremonienmeister, der Säckelmeister und der Notar des Hofökonomen betreten, nachdem sie das Agnus unter sich gesagt haben, die Stufen des Altars, um die Namen derer aufzuschreiben, welche zum Genuss der Communion eingeladen sind. Der Ceremonienmeister zeichnet jene auf, welche zum Tisch des Papstes, der Notar, welche dem des Hofökonomen gehören, dann steigen sie herab, überbringen die Einladungen und kehren zu ihren Sitzen zurück. Mittlerweile hat der Archidiakon den Kelch vom Altar genommen, denselben einem Subdiakon überreicht, um ihn am rechten Ende des Altars bereit zu halten. Die Subdiakonen treten mit den Akolythen heran, welche letztere Säckchen halten, um von dem Archidiakon die Oblaten zu empfangen; die Akolythen gehen mit diesen zu den Bischöfen und Presbytern unter Anführung zweier Subdiakonen, von denen jeder eine Patene trägt, auf welcher die Oblaten gebrochen werden. Hierauf beginnt die Schule, nachdem vorher das Agnus gesungen, die Antiphone zur Communion mit ihrem Psalm, der jüngste Diakon übernimmt vom Subdiakon die Patene mit den Stücken der gebrochenen Oblate und bietet sie dem Papst zum Genuss. Der Papst seinerseits reicht einen Theil des Brodes, von dem er genossen, dem Archidiakon,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

segnet den Kelch und empfängt ihn aus den Händen des letztern. Dann treten die Bischöfe ihrem Range nach zum Sitz des Papstes, um von ihm die Communion zu empfangen, nach ihnen erhalten sie die Presbyter am Altare. Den Wein nehmen sie vom Archidiakon und zwar in der Form, dass er dem ersten Bischof den Kelch reicht, dieser ihn dem Nachbar giebt; aus den Händen des letzten Bischofs erhält der Archidiakon den Kelch wieder zurück, giesst den Rest in einen grössern, bereits gefüllten Kelch und weiht denselben durch diesen Zuguss. Nur die beiden ersten Rangclassen der Geistlichkeit genossen das Vorrecht, den Wein aus den Händen des Archidiakon zu erhalten, den niedern reichte die Communion ein Bischof. Nachdem die Geistlichkeit im Presbyterium das Abendmahl genossen hatte, stieg der Papst in das Senatorium herab und spendete dem Adel das Brod, der Archidiakon dagegen den Wein. Nun erst wurde dem Volke von einem Bischof die Communion gereicht und zum Schlusse an grösseren Festtagen stets zwölf Personen aus der Schule, dem Ceremonienmeister, dem Säckelmeister und den drei Akolythen, welche die Patene für die Oblaten, das Wasser zum Waschen der Hände und das Handtuch tragen mussten. Während dessen dauerte der Psalmengesang fort, bis der Subdiakon das Zeichen gab, zu schliessen. Nach Beendigung der Messe ging die Procession in vorhin beschriebener Ordnung in das Secretarium zurück, nachdem der Papst den Bischöfen, Presbytern, den Mönchen, der Schule und dem Hofstaat den Segen ertheilt hatte.

Eine weit tiefere, stimmungsvollere Färbung hatte selbstverständlich die Gottesfeier an den drei letzten Tagen vor Ostern, welches Fest ja den eigentlichen Mittel- und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Culminationspunkt des gesammten Cultusbildes entfaltet. Am Donnerstag rief schon um die Mitternachtsstunde das gegebene Zeichen Geistlichkeit und Sänger an den Altar. Die Kirche strahlt im Glanze einer prachtvollen Illumination. An diesem Morgen bleiben die sonst bei den Vigilien üblichen Gesänge fort; die Antiphone wird zu den Psalmen angestimmt, wie sie im Antiphonarium steht. Den weitern Theil des Morgendienstes füllen Lectionen, unter andern drei aus den Lamentationen des Jeremias aus, die Laudes und das sogenannte Matutinum machen den Beschluss. Später erscheint der Papst mit seinem Gefolge, segnet das Oel für die Kranken, welches das Volk mitbringt, sammt dem Chrisma und ertheilt die Communion. Bei der Vesper sind bereits die Altäre ihres Schmuckes entblösst, die Lichter ausgelöscht; nur eine Lampe, angezündet an dem neuen Feuer, welches vor der Basilika aus dem Stein geschlagen ist, beleuchtet die Kirche mit spärlichem Licht bis zum heiligen Abend vor dem Osterfest. Auch am stillen Freitag fanden Sänger und Geistlichkeit schon um die Mitternachtsstunde sich ein. Neun Psalmen mit den Responsorien werden gesungen, darauf folgen drei Lectionen aus den Klageliedern des Jeremias, ebenso viele aus der Abhandlung des h. Augustin über den 63. Psalm und schliesslich drei aus dem Hebräerbrief. Während des Matutinum verlöschen allmälig sämmtliche Lichter. Zur angesetzten Stunde versammeln sich die Presbyter der Stadt wie der Vorstädte und der gesammte Klerus und erwarten den Papst; es findet dann die Anbetung des Kreuzes unter Gesang der bestimmten Antiphone statt.

Der Ostersonnabend, der heilige Sabbat wurde durch einen grossen Taufact verherrlicht. Abermals erklang um

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mitternacht das Zeichen zur Vorfeier. Wie in der Freitagsvigilie wurden Psalmen gesungen und Lectionen aus Jeremias und den Kirchenvätern gelesen. Um die dritte Stunde zogen in Procession die Täuflinge, zum Theil Neubekehrte, der Mehrzahl nach aber Säuglinge, in die Kirche, die Männer und Knaben werden zur Rechten, die Weiber und Mädchen zur Linken aufgestellt. Der Geistliche macht einem Jeden von ihnen das Zeichen des Kreuzes auf die Stirn, netzt die Nasen und Ohren mit Speichel, die Schultern und Brust mit heiligem Oel zur Reinigung vom Bösen und ertheilt ihnen die Weihe für die Taufe; dann werden sie entfernt und man erwartet die Ankunft des Papstes. Um die neunte Stunde erscheint er mit dem Klerus, begiebt sich in das Secretarium und legt die Gewänder an, in denen er die Vigilien feiert. Es folgt zunächst die Einsegnung des Wachses, dann kommen Lectionen in lateinischer und griechischer Sprache, Cantiken und Psalmen, ebenfalls in beiden Sprachen gesungen. Die Schule eilt voraus in das Baptisterium und harrt am Taufbecken auf die Procession. Der Secundicerius des Collegs hält in seiner linken Hand das goldene Gefäss, aus welchem der Papst das Chrisma in das Wasser giesst. Endlich naht die Procession, voran werden zwei brennende Kerzen getragen, dann folgen die Täuflinge der Reihe nach, nach ihnen kommt der Papst mit der Geistlichkeit. Die Schule stimmt nun die dreifache Litaney an, welche in antiphonischer Weise ausgeführt wird. Die Sänger sind in zwei Chöre getheilt, den rechten führt der Primicerius, den linken der Secundicerius an; der erste intonirt mit seinen Sängern zweimal das Kyrie Eleison und dann Christe exaudi nos, und der Gegenchor beantwortet eine jede dieser

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

drei Intonationen. Nach dem Schluss der Litaney mischt der Papst das Wasser im Becken mit dem Chrisma und besprengt damit die Versammlung; die Presbyter, Diakonen, und wenn es die Noth erfordert, auch die Akolythen entschuhen sich darauf, legen weisse Gewänder an und steigen in das Becken, um den Taufakt zu verrichten. Der Papst selbst tauft nur eine gewisse Anzahl Bevorzugter, die in spätern Zeiten auf drei festgestellt wurde. Nach vollzogener Handlung zeichnet der Presbyter mit heiligem Oel das Kreuz auf den Scheitel der Getauften, dann werden sie vor den Papst gebracht, welcher einem Jeden von ihnen eine weisse Rola nebst Casula und zehn Siliquien reicht und unter Anrufung der heiligen Trinität die siebenfache Gnade ertheilt. Während dessen singt die Schule zuerst die siebenfache, nach einer Pause die fünffache, nach einer zweiten die dreifache Litaney. Darnach ertönt das Agnus, der Prior der Schule befiehlt, die Lampen anzuzünden und es beginnt nun die Messe selbst.

Besonders ermüdend für die Sänger und Geistlichkeit waren die Ostervespern. Schon bei guter Zeit versammelte man sich in der Basilika an dem Orte, wo das Kreuz aufgestellt war und zog, das Kyrie singend, in Procession zum Altar. Die Diakonen, Presbyter und Bischöfe nehmen ihre Sitze im Presbyterium ein, die Schule begibt sich auf ihren Platz gegenüber dem Altar und nachdem sie das Kyrie beendigt, beginnt auf den Wink des Archidiakon der Prior das Halleluja nebst dem 109. Psalm, nach ihm auf einen zweiten Wink der Secundicerius oder ein anderer Sänger den 110. Psalm. Nach ihm singt der Prior mit den Kindern das Halleluja, welches die Paraphonisten respondiren, dasselbe wiederholt dann der Secundi-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cerius mit den Kindern, und abermals antworten die Paraphonisten im Gegenchor. Dem Dritten der Schule fällt der 111. Psalm mit demselben Vorgange zu. Nun kommt die angesetzte Antiphone, welche der Archidiakon singt, nach ihr eine Rede und dann zieht man in Procession unter dem Gesang „In die resurrectionis meae“ zum Taufbecken im Baptisterium. Der Prior stimmt daselbst das Halleluja mit dem 112. Psalm an, darauf nochmals das Halleluja mit Psalmenversen in griechischer Sprache, wie vorhin wird eine Antiphone von dem zweiten Diakon gesungen, eine Rede von einem Geistlichen gesprochen, dann begibt sich die Procession in Gesang nach S. Johannes ad Vestem, dem Oratorium Johannes des Täufers bei dem Baptisterium im Lateran. Hier wiederholte sich nun derselbe Act, Gesang des Priors und der Schule, Antiphone nebst Rede und darnach zog man zur Kapelle des h. Andreas, gelegen in der Nähe der vaticanischen Basilika, um ihn nochmals zu erneuern. Dann aber begab man sich auf die Einladung des Hofökonomen in das Refectorium und hielt hier einen dreimaligen Umtrunk; der erste Becher enthielt griechischen Wein, der zweite Wein von Pactis und der dritte Procoma. Zuerst tranken die Presbyteren und Diakonen, dann die Subdiakonen nebst der Schule und den Akolythen; war diese Erquickung genossen, so eilten die geistlichen Herren in ihre Kirchen, um auch hier die Vesper zu halten und nach derselben nochmals eine derartige Stärkung aus der Spende des Presbyters einzunehmen.

So gestaltete sich in den Zeiten nach Gregor bis in das 9. Jahrhundert gemäss den Bestimmungen der ältesten Ritualbücher das Bild des römischen Ceremonials für alle höhere Festtage in seinen wesentlichsten Grundzügen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der verschiedene Charakter der kirchlichen Feste ruft nur Veränderungen in Einzelnheiten hervor, denn sie alle bilden nur eine geschlossene Kette von Momenten, aus denen wie aus den Theilen eines wohlgeformten Kunstwerks ein und dieselbe Grundidee hervorleuchtet, und ordnen sich in ihrer Aufeinanderfolge sämmtlich nach dem Gesetze einer fortlaufenden Steigerung zu der grossen Opferfeier an den Ostertagen, von der sie gewissermassen ihr Licht und ihre Wärme empfangen. Das Bild aber ist aufgestellt worden, weil in seinem Rahmen der organische Zusammenhang der Schule mit dem Ritualsystem der römischen Kirche anschaulicher hervortritt als durch ein, wenn auch noch so ausführliches Verzeichniss ihrer Pflichten, Rechte und Ehren.

Gregor wandte bis an sein Lebensende dem Institut seine wärmste Theilnahme zu. Obwohl die politischen und gesellschaftlichen Zustände während seiner Regierung ihm schwere Sorgen bereiteten und seine ganze Thätigkeit in Anspruch nahmen, er selbst fortwährend an einem siechen Körper litt, der ihn der Ruhe bedürftig machte, so fand er dennoch Zeit, die Leitung der jungen Schule zu übernehmen. Die wenigen Stunden, in denen es ihm vergönnt war, die Lasten der Regierung abzuwälzen, benutzte er zum Theil, den Gesangsunterricht der Knaben zu überwachen, ja ihnen solchen in eigner Person zu ertheilen. Das Andenken an seine Wirksamkeit lebte noch im 9. Jahrhundert fort; es ist schon erwähnt worden, dass seinem Biographen, Johannes Diaconus bei seiner Anwesenheit in Rom das Ruhebett, auf welchem der Papst bei dieser Verrichtung lag und die Ruthe, welche er dabei handhabte, gezeigt wurden. Allein über die Statuten der



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schule, wie überhaupt die Documente in Betreff ihrer Gründung, fand er nur in einem alten Ritualbuch vereinzelte Nachrichten; sie waren bereits verloren gegangen.

Allein die Pflichten und Aufgaben des Collegs beschränkten sich nicht ausschliesslich auf das Lehramt und die geschilderten kirchlichen Functionen, die Sänger betheiligten sich vielmehr auch im Weitern praktisch an dem Reformunternehmen Gregor's, waren seine Organe, vermittelst deren er die Neugestaltung oder Verbesserung der kirchlichen Gesänge selbst bewerkstelligte. So wurde das Antiphonar, durch welches die Liturgie feste Grundlagen erhielt, von ihnen unter Anleitung und Aufsicht des Papstes ausgearbeitet, und sie waren es ebenfalls, welche den grossen Umbildungsprocess des alten Tonsystems vermittelst Ergänzung der vier Ambrosianischen Tonarten durch vier correspondirende Seitentonarten zum vorläufigen Abschluss brachten, die römische Gesangsweise im Gegensatz zur Mailändischen als die gregorianische ausbildeten.

Es knüpften sich jedoch zunächst noch höhere und gewichtigere Zwecke an diese Gründung Gregor's als die Veredlung des Cultus durch die Ausbildung einer neuen Kunst. Die Erfahrung hatte gelehrt, dass der Kirchengesang ein erfolgreiches Mittel darbiete, in den Gemüthern die Empfänglichkeit für die christlichen Glaubenslehren zu erzeugen; um so willkommener musste daher die Sängerschule den Päpsten sein, da sie sich als ein wirksames Instrument für die Verbreitung der römischen Orthodoxie verwenden liess. Gregor hatte bei Gelegenheit einer Mission, die er nach England veranstaltete, selbst auf eine derartige Bestimmung seiner Schule hingedeutet und die Bewohner der britischen Insel sollten das erste Volk sein,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

an welchem sich der Zauber der von ihm in das Leben gerufenen Kunst bewährte. Gregor hegte eine besondere Vorliebe für die Sachsen in jenem Lande; er hatte einst der Sage nach, bevor er noch den päpstlichen Stuhl bestiegen, auf dem Sklavenmarkt in Rom angelsächsische Knaben gesehen, die zum Verkauf ausgestellt waren, und angezogen von ihren schönen Gestalten, sie gefragt, woher sie kämen, wie sie hiessen und wer ihr König sei. In dem Namen Angeln glaubte er eine Mahnung Gottes zu vernehmen, dass dies Volk zum Heil des christlichen Glaubens vor allen andern berufen sei. Im Jahre 596 sandte er dorthin den Abt des Andreasklosters in Rom, Augustinus, mit einer Anzahl von Mönchen ab, um den auserwählten Heiden das Wort Gottes zu verkünden, allein er benutzte zugleich diese Gelegenheit, der Mission mehrere Sänger beizugesellen, welche unterwegs das römische Antiphonar in verschiedenen Kirchen einführen sollten. Namentlich von der Mitte des 7. Jahrhunderts an entfaltete die Schule eine ungemeine Rührigkeit in diesem Sinn; sie stellte sich mit verschiedenen Ländern Europas durch eine ununterbrochene Mission in steten Wechselverkehr und verbreitete dorthin den römischen Gesang und mit ihm zugleich den Samen der römischen Cultur. Die römische Curie aber wusste dies auf das Beste für ihre Zwecke auszunutzen, indem sie aus dem Antiphonar die Fäden zog, mit denen sie das Netz der römischen Autorität über die gewonnenen Völker ausspann. Die Beziehungen, welche die Geistesrichtung der Zeit zwischen Rom und den Ländern des Continents geschaffen hatte, begünstigten diese Unternehmungen; sie forderten die Päpste gewissermassen auf, die Apostel der Kunst und Kirche als Apostel ihrer Politik zu verwenden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seit der Mitte des 7. Jahrhunderts nämlich waren die Wallfahrten nach Rom zur Sitte geworden. Eine schwärmerische Sehnsucht zog die Gemüther unwiderstehlich nach der heiligen Stadt hin, deren Bild umflossen vom mystischen Glanz eines himmlischen Jerusalems in die Nacht der Barbarei heilverkündend hineinstrahlte, nach der geweihten Stätte, wo der erste der Apostel in seinen Nachfolgern thronte, dem reumüthigen Büsser die Seligkeit des Himmelreiches erschliessend. Schaaren von Pilgern, unter ihnen Fürsten und Könige, wanderten über die Alpen in das sonnige Italien, oder kamen über das Meer gezogen, um barfüssig und im Busskleide zum Apostelgrabe zu wallen, an ihm die Absolution und den Segen des Papstes zu empfangen und als Frucht der mühseligen Fahrt eine Reliquie mit in die Heimath zu nehmen, deren Wunderkraft Schutz vor Unglück und Gefahr verhiess. Angelangt in Rom fanden sie ein Unterkommen bei ihren Landsmannschaften in bestimmten Pilgerhäusern; der stark zunehmende Andrang von Fremden hatte nämlich die hier weilenden Ausländer veranlasst, gleich den Advocaten, Sängern und andern Ständen sich zu einer organisirten Genossenschaft ebenfalls zusammenzuschliessen, welche sich die Sorge für die Wallfahrer zur Pflicht machte. Wenn nun diese nach kurzer Erholung von den Strapazen der Reise ihren ersten Ausgang hielten, dann zog es sie nicht etwa zu den ehrwürdigen Denkmälern des Alterthums, den Resten der römischen Cultur, sondern sie eilten zu der prächtigen Kirche hin, welche die Gebeine des Apostelfürsten enthielt; wohl aber mochten sie, wenn sie auf dem gewöhnlichen Wege der Processionen dahin die Aelische Brücke überschritten, staunend den festen hohen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Thurm jenseits des Tiber betrachten, von dem sie hörten, dass er das Grabmal eines römischen Kaisers sei. Zwei Mauern schlossen damals diese Brücke als eine Schutzwehr ein und zogen sich bis zu jenem Grabmal Hadrian's, welches ein befestigtes Castell bildete; auf dem der Stadt entgegengesetzten Ufer öffnete sich zur Linken ein Thor auf einen schmalen Porticus, der zu der Basilika des h. Petrus führte.

Eine unbeschreibliche Stimmung musste den Sohn des culturlosen Nordens ergreifen, wenn er aus diesem Porticus auf den Platz trat und er die prachtvolle Basilika in ihrer Umgebung von Kirchen, Hospitälern, Bethäusern und Klöstern vor sich sah. Die ernste Stille, die ihn hier umfing, mahnte ihn zur Sammlung; mit geräuschlosem Schritt wandelten bedächtig Mönche oder Kleriker zwischen den Gebäulichkeiten, ihren Verrichtungen nachgehend, und aus einer oder der andern Kapelle drang wohl leise der eintönige Gesang einer Litanei an sein Ohr. Mit ehrfurchtsvollem Staunen hefteten sich seine Blicke an die heilige Kirche, deren Vorderseite, begrenzt durch einen hohen, mit Gold und Silber fast gänzlich überzogenen Glockenthurm, triumphirend das Kreuz auf dem Giebel ihres obern goldig schimmernden Doppeldachs emporstreckte, unter welchem ein zweites ebenfalls von Goldglanz in der Sonne funkelnd hervorragte; denn schon seit dem siebenten Jahrhundert prangte die Basilika im Schmuck der vergoldeten Bronceziegel, welche früher die Dächer des Tempels der Roma und Venus geziert hatten. Näherte er sich nun der breiten im Licht der Sonne hell glänzenden Marmortreppe, deren Stufen zu dem Atrium oder Paradisus, einer weiten, innen von Säulenreihen umgebenen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Vorhalle führte, da fiel ihm zunächst der kostbare Taufbrunnen in die Augen, über dem sich eine aus gediegenem Erz gefertigte Kuppel, ruhend auf vier Säulen, wölbte, dahinter aber strahlte ihm die riesige mit schweren, 975 Pfund wiegenden Silberplatten überzogene Hauptthüre, die Janua regio major oder mediana, von ihrem Schmuck auch Argentea, die Silberne genannt, in der Mitte von vier anderen minder prächtigen entgegen und hielt ihm die Bilder Christi, des Apostelfürsten und der heiligen Geschichten in schönen getriebenen Darstellungen vor. Musste der Anblick nicht bewältigend auf seine ungebildeten Sinne, auf sein ohnehin überschwänglich gestimmtes Gemüth wirken? Zurückgekehrt in seine Zelle mochte er seine Phantasie mit den exaltirtesten Vorstellungen von der festlichen Pracht des Gottesdienstes erfüllen, zu welchen dieser wundervolle Tempel den Rahmen bildete: allein wie blieben seine Erwartungen hinter dem Bilde zurück, das sich vor seinen Augen am Feste des Apostels entwickeln sollte.

Fand er sich nun am Morgen ein, um der Messe beizuwohnen, so wies ihm der Thürsteher die zweite Pforte zur Rechten von der silbernen Hauptthüre zum Eintritt an, welche für die Pilger bestimmt war, die andere daneben gehörte den Römern, die erste zur Linken der Hauptthür wiederum den Einwohnern von Trostavera, welche in jenen Zeiten den Namen Ravennaten führten, die zweite und letzte daselbst aber blieb verschlossen, sie hiess die Thüre des Gerichts und öffnete sich nur für die Todten; durch das silberne Thor aber hielt an dem Fest des Apostels der Kirchenfürst und Vicar desselben seinen Einzug in die Kirche.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ein Schauer unnennbarer Verzückung durchrieselte den Fremden, wenn er in das Innere der Kirche trat; es mochte ihm zu Muthe sein, als wäre er plötzlich dem düstern Erdenleben entrückt und in die Sphären des himmlischen Glanzes versetzt. Lange Reihen von Marmorsäulen, die fünf Schiffe der Basilika gliedernd, dehnen sich vor seinem Auge aus; von Säule zu Säule spannen sich kostbare buntgefärbte tyrische, oder purpurfarbige seidene Teppiche in mehrfachen Abtheilungen, häufig mit kostbarem Edelgestein durchwirkt und mit Goldstickereien geziert, welche zum Theil biblische Scenen darstellen, zum Theil fromme Symbole und phantastische Ornamente abbilden. Wir erkennen in der Vorliebe, die Kirchen zum Festschmuck mit farbigen Teppichen zu bekleiden, byzantinische Einflüsse, die wir schon früher in den musikalischen Dingen, wie auch in den griechischen Namen Paraphonisten für Sänger, Orphanotrophium für Waisenhaus u. s. w. wahrzunehmen Gelegenheit gehabt haben. Schon unter Gregor d. G. war diese Sitte bekannt, sie wurde aber seit dem 7. und 8. Jahrhundert allgemeiner, als die Beziehungen mit Byzanz in den Vordergrund traten und der griechische Luxus im Occident mehr in Aufnahme kam. Die Sitte selbst ist orientalischen Urprungs und beweist, wie mächtig das Vorbild des Salomonischen Tempels auf die Phantasie einwirkte. Wunderbar und sinnberückend spielen die verschiedenen Farben durcheinander in dem gedämpften Licht, welches durch die kleinen bogenförmigen Fenster oben von den Wänden des Hauptschiffs herabfällt. Am Ende desselben wölbt sich kühn ein mächtiger Bogen, durchschnitten von einem mit massivem Silber bekleideten Querbalken, unter ihm strahlt ein riesiges Kreuz,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

herabhängend über der Confession in einem Flammenmeer von 1365 brennenden Lampen. Unter ihm ragt in einem mystischen purpurnen Halbdunkel die Confession über dem Grabe des Apostels hervor; ihr schweres Silberkleid im Gewicht von 187 Pfund ist mit den prachtvollsten Teppichen verhüllt, aus denen Edelsteine wie Sterne hervorblitzen. Vor ihr erheben sich über dem silbernen Fussboden sechs Säulen von Porphyr und sechs andere von Onyx und Alabaster, von deren ebenfalls mit Silber belegtem Gebälk Christus, die Apostel Petrus, Paulus, Andreas und die h. Jungfrau in Figuren von massivem Gold herabschauten. In der Mitte der grossen den Blick begrenzenden Apsis, unter deren Bildern musivischer Kunst an den Wänden Christus und die beiden ersten Apostel hervortreten, leuchtet auf dem Presbyterium der in Gold gehüllte Hochaltar mit den Weihgefässen in die von Purpurschimmer und Marmorglanz erfüllten Räume hinein. Und dazu die phantastische, von Gold und Juwelen strahlende Kleidung der Geistlichkeit! Vollends aber musste sich der Pilger in den Himmel versetzt wähnen, wenn nun durch den schimmernden Farbennebel die Töne der Sänger, namentlich die süssen „Melodien der Kinder“, welche nur Verdoppelungen der Männerstimmen waren, an sein Ohr drangen. Und trat nun einer der Sänger auf die Stufe des marmornen Ambo, und stimmte das Graduale an, in welchem Gesang die höchste Kunstfertigkeit entfaltet wurde, da mochte es dem einfachen Sinn des Fremden dünken, er vernehme das Lied eines Engels; da perlten helle Triller, schluchzten schmelzende Appeggiaturen und stiegen lange jubelnde Coloraturen mit den duftenden Weihrauchwolken empor. Mit den Tönen des Gesangs drang auch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das kirchliche Bild tief in das Herz, und wenn die Pilger in ihrer Heimath erzählten von den Wundern, die sie in der heiligen Stadt gesehen, von der Pracht des Gottesdienstes, welche ihnen das Himmelreich auf der Erde erschlossen habe, da sprachen sie auch von einem namenlosen Entzücken, das sie bei den überirdischen Klängen des wunderbaren Gesangs erfasst habe. Mehrmal schon mochte das Verlangen nach einem Erbauungsmittel ähnlicher Art vom Ausland her an das Ohr der Päpste gedrungen sein. Der von Gregor veranstalteten Mission nach England ist schon gedacht worden. Augustinus hatte sich mit seinen Mönchen in Kent niedergelassen und arbeitete mit dem glücklichsten Erfolge an seinem Missionswerk. Der römische Gesang fand hier einen gedeihlichen Boden und blühte in erfreulicher Weise rasch auf; allein die Missionäre und Sänger starben nach und nach fort und das mühsam Angepflanzte drohte aus Mangel an Zufuhr von frischen Kräften bald zu zerfallen. Nun jedoch der Strom der Wallfahrten eine festere Verbindung mit England und Gallien herbeiführte, wurde der Gedanke Gregor's mit Energie wieder aufgenommen und ausgeführt.

In der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts, zur Zeit, als Agathon den päpstlichen Stuhl inne hatte, erschien in Rom ein Geistlicher aus dem fernen Britannien, der Abt des Klosters S. Petri, um sich hier an der Quelle in den römischen Kirchengebräuchen und in dem Gesang zu unterrichten. Er schilderte die vielen und grossen Missbräuche, welche sich mit der Zeit in den letztern eingeschlichen und das Werk des Augustin gänzlich entstellt hätten und ging den Papst um einen tüchtigen, zuverlässigen Sänger an, damit wenigstens in seinem Kloster die römische Sangweise cor-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rect eingeführt würde. Agathon nahm keinen Anstand, diesem Begehren zu willfahren; als der Abt in seine Heimath zurückkehrte, begleiteten ihn auf Befehl des Papstes ein römischer Geistlicher Theodorus und ein Sänger Johannes, der Archicantor von St. Petrus. Pflichteifer und Vorliebe für den römischen Cultus hatten den würdigen Benedict, das war der Name jenes Abtes, nicht weniger als fünf Mal bewogen, die beschwerliche Reise nach Rom zu machen, und man darf annehmen, dass er diese Fahrten auch benutzt habe, seiner Heimath stets neue und frische Kräfte aus der heiligen Stadt zuzuführen. Johannes aber erregte in England durch seine Kunst eine allgemeine Bewunderung; Sänger und Geistliche strömten aus den benachbarten Klöstern und Kirchen herbei, ihn zu hören und von ihm zu lernen. In kurzer Zeit vermochte er die eingeschlichenen Missbräuche zu beseitigen und in dem Kloster Benedict's eine Art von Filiale der römischen Schule zu gründen. Seine Wirksamkeit bewährte sich in nachhaltigster Weise; der römische Gesang gewann in England eine bleibende Stätte und sein Ansehen stieg bis zu dem Grade, dass im Jahre 747, also in einer verhältnissmässig kurzen Zeit nach der Ankunft des Archicantors die Kirchenversammlung zu Clornshoren verordnete, seine Integrität in allen Kirchen und Klöstern unter strenge Obhut zu nehmen.

Die Reisestrasse von Rom nach Britannien führte über Gallien; die römischen Missionäre fanden also Gelegenheit, auch in diesem Lande als Pioniere der Verbreitung des Gesangs vorzuarbeiten. Die an der ersten Mission betheiligten Mönche und Sänger hatten, geängstigt durch die Gefahren, die ihnen in einem fremden und unbekannten Lande bevorzustehen schienen, es vorgezogen, in Gallien

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Halt zu machen und Augustin nach Rom zurückzusenden, damit er den Papst ersuche, von dem Unternehmen abzustehen und sie zurückzuberufen. Während ihres dadurch veranlassten längeren Aufenthaltes in Gallien hatten sie vollauf Musse, zu Gunsten des gregorianischen Antiphonars zu wirken. Die Gallier, ein anschlägiges, und wie aus manchen Andeutungen hervorgeht auch für Musik nicht unbegabtes, allein zugleich wetterwendisches leichtlebiges Volk, besassen schon damals einen ausgebildeten eigenen Kirchengesang. Derselbe stand bei ihnen so in Ansehen, dass die Könige bei Tafel sich nicht selten von den Kirchensängern oder Geistlichen Responsorien vorsingen liessen. Dieser alte gallicanische Gesang soll einfach, aber melodisch gewesen sein und eine Aehnlichkeit mit dem Ambrosianischen gehabt haben. Einzelne seiner Weisen scheinen selbst dem verwöhnten Geschmacke der römischen Sänger zugesagt zu haben, welche im 8. Jahrhundert nach Gallien kamen, denn sie nahmen keinen Anstand die Melodie zum Psalm De exitu Israel aufzunehmen und als den „Sonus peregrinus“, den fremden Ton in die römische Liturgie einzuführen. Jene Missionäre fanden hier mithin keinen so uncultivirten Boden vor, wie ihn England bei ihrer Ankunft bot. Welche Erfolge sie in Gallien auf ihrer Durchreise hatten, ist nicht zu ermitteln. Erst mit dem Zeitpunkt, als die Päpste in nähere Beziehung zu den fränkischen Machthabern traten, begann hier der römische Gesang feste Wurzeln zu fassen. Im Herbst 753 reiste Stephan II., gedrängt durch die politischen Verhältnisse nach Paris zu Pipin, um den Usurpator des Throns der Merovinger durch die heilige Salbung zum rechtmässigen Herrn Frankreichs zu erheben. Unter seinem Gefolge

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fehlten natürlich Sänger aus dem Colleg nicht und bei dem feierlichen Act der Krönung vernahmen der König und sein Hof zum ersten Male ihren kunstvollen Gesang und unterlagen dem Zauber seines Wohllautes. Wie erzählt wurde, erbat sich der Bischof Remigius von Rouen, Bruder des Königs, den Secundicerius des Collegs, um eine ähnliche Schule bei ihm zu gründen und dass Pipin dem Werke seines Bruders ein warmes Interesse schenkte, haben wir aus dem angeführten Brief des Nachfolgers Stephan's, Paul's I. gesehen. Auch in Deutschland hatte der römische Gesang durch den Missionär Bonifacius Fuss gefasst, der hier 744 zu Fulda, Eichstätt und Würzburg die ersten Gesangsschulen errichtete. Allein sowohl in diesem uncivilisirten Lande, als auch bei den Franken, mussten die römischen Einwanderer die Ehre, die Apostel einer neuen Cultur und Kunst zu sein, im sauersten Schweisse ihres Angesichts sich erkämpfen, sie mussten lange fruchtlos arbeiten, während ihre Collegen bei den Angeln in Britannien ein dankbares Feld hatten; hier bei diesen bezeugte bereits eine stattliche Anzahl von namhaften Kunstsängern unter den Eingeborenen den erfreulichsten Fortschritt, während dort noch Alles stumm und öde war. „Zur Zeit des Papstes Gregor hatten die Allemannen und Gallier sehr häufig Gelegenheit, den römischen Gesang zu erlernen. Allein unter allen Völkern Europas waren sie am wenigsten im Stande, ihn in seiner Reinheit zu erfassen, sei es nun, dass sie aus Leichtsinn immer etwas von dem ihrigen dazu mischten, oder dass sie ihre von der Natur ererbte Wildheit stets an diesen erinnerte", — so schildert Paul der Diakon diese Völkerschaften in seiner Biographie Gregor's. Die römischen Sänger klagten über die rohen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„wie Donner dröhnenden Stimmen“ der Barbaren, über die ungebildeten Kehlen, welche die Trunksucht, namentlich bei den Allemannen ein Nationallaster, rauh und unbiegsam machte; sie verglichen die Töne, welche ihre Schüler hervorbrachten, mit dem Gepolter „eines von der Anhöhe herunterrollenden Lastwagens“, das einen Abscheu und Ekel erregenden Eindruck hervorrief. Diese Schilderungen sind indessen vielfach, wenigstens in Betreff der Franken übertrieben. Der rohe Naturgesang, den die Fremden hier vernahmen, mochte freilich ihren verwöhnten Ohren schlecht zusagen, allein vornehmlich fühlte sich wohl die notorische Eitelkeit der römischen Sänger dadurch verletzt, dass ihre fränkischen Sänger sich etwas ungelehrig in der Erlernung der römischen Weisen zeigten, dass sie in diese hartnäckig ihre heimischen Klänge hineinmischten, und die Stimmen mussten das mit entgelten, was die zähe Vorliebe für das Gewohnte und Vaterländische verschuldet hatte. Erst mit der Thronbesteigung Carl's d. G. nahmen die Verhältnisse für den römischen Gesang eine entschieden günstige Wendung. Carl, dieser „Moses des Mittelalters, der die Menschheit durch die Wüste der Barbarei glücklich hindurch geführt und ihr einen neuen Codex von politischen, kirchlichen, bürgerlichen Constitutionen gegeben hatte“, *) besass eine grosse Verehrung für die Wissenschaften; er selbst war in der Kunst des Singens wie des Lesens wohl erfahren und pflegte sich in der Kirche den Sängern bei der Ausführung der Gesänge gern anzuschliessen. Bei seiner ersten Anwesenheit in Rom hatte er die päpstlichen Virtuosen kennen gelernt und der Vergleich, den er mit seinen fränki-

*) Gregorovius. Geschichte der Stadt Rom. III.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schen Sängern machte, konnte natürlich nicht zu Gunsten der Letztern ausfallen. Was ihn, der überhaupt eine tiefe Verehrung für den römischen Cultus hegte, besonders unangenehm berühren musste, war die Erfahrung, dass die meisten seiner Sänger mit den der päpstlichen Schule so wenig übereinstimmten. Als er von Rom abzog, liess er zwei seiner kunstfertigsten Kleriker hier zurück, um an seiner Quelle den gregorianischen Gesang zu studiren und nach ihrer Heimkehr denselben in seiner ursprünglichen Reinheit den fränkischen Sängern mitzutheilen. Allein als Carl zum zweiten Mal in Rom das Osterfest feierte, sollte es sich zeigen, dass seine Bemühungen nicht die gehofften Früchte getragen hatten; wiederum stimmten die Melodieen der Franken mit denen der Römer nicht überein. Von neuem sandte der Kaiser Geistliche nach Rom und sah sich abermals in seiner Erwartungen getäuscht, sei es nun, dass sein Wille an der Eifersucht und dem Eigensinn der fränkischen Sänger scheiterte, sei es dass diese in der That unfähig waren, den römischen Kirchengesang in seiner Eigenthümlichkeit zu erfassen oder auf die Dauer im Gedächtniss zu bewahren. Ja, als der Kaiser 787 zum vierten Mal in Rom anwesend war, machten sogar seine Sänger gegenüber den päpstlichen Virtuosen viel Rühmens von ihrer Kunst und ihrem Wissen; sie warfen sich mit ächt fränkischer Charlatanerie in die Brust, geberdeten sich als die wahrhaften Vertreter des kunstgemässen Gesangs, beschuldigten sogar ihre Collegen aus der Schule, die gregorianischen Weisen entstellt zu haben. Carl jedoch liess sich dadurch nicht bestechen; er legte ihnen ruhig die Frage vor, welches Wasser reiner sei, das der Quelle oder der aus ihr abgeleiteten Bäche? Natürlich das Wasser der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Quelle, antworteten die arglosen Sänger. Nun, sagte der Kaiser, hier habt ihr die Quelle des h. Gregor's, wendet euch zu ihr und schöpft aus ihr, denn es ist offenkundig, dass nur ihr den Gesang verdorben habt. Indess verliess sich der Kaiser fortan nicht mehr auf den Eifer seiner Künstler, er ersuchte vielmehr den Papst, ihm einige wohlgeübte und gelehrte Sänger zu überlassen und mit den Grammatikern, Arithmetikern, welche er bei seiner Rückkehr aus Rom mit sich führte, um in seinen Ländern Schulen zu gründen, zogen auch zwei berühmte gesangskundige Kleriker, Theodor und Benedict, auf das Geheiss des Papstes Hadrian I. nach dem Frankenlande als Lehrer des gregorianischen Gesangs, deren erster nach Metz, der andere nach Soissons gesandt wurde. Auch diese beiden Männer hatten dort mit ihren Schülern ihre liebe Noth; die Franken erwiesen sich fast gänzlich unvermögend, mit ihren schweren Stimmen die Tonbindungen, Triller und die mannigfachen feinen Verzierungen, welche dem römischen Gesang eigen waren, zu erlernen, wenn nicht etwa auch hier eine Intrigue ihr Spiel trieb und die auf ihre Virtuosität eitlen Römer geflissentlich die Fortschritte der Schüler hemmten. Auf Befehl des Kaisers mussten alle Vorsteher der Singschulen im Reich jenen beiden Fremden ihre Antiphonare zur Correctur vorlegen und alle fränkische Sänger lernten nun „die römische Note", welche jetzt die fränkische heisst, wie der Chronist hinzusetzt. Doch muss die Arbeit der römischen Meister für das unternommene Werk nicht ausgereicht haben, denn schon nach drei Jahren, 790, zogen abermals zwei Sänger, abgeschickt vom Papst, Romanus und Petrus, über die Alpen nach Franken und zwar beide mit authentischen Abschriften des gregoria-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nischen Antiphonars versehen. Sie waren für Metz bestimmt, doch nur Petrus gelangte dorthin; Romanus wurde auf den rhätischen Alpen vom Fieber ergriffen und erreichte mit Mühe das Kloster St. Gallen, wo er nach seiner Wiederherstellung mit Erlaubniss des Kaisers und des Papstes für immer verblieb. So gewann der römische Gesang durch dieses Ereigniss nun auch in der Schweiz eine feste Station: Metz und St. Gallen hatten den Ruf, die hervorragendsten Schulen desselben im Auslande zu sein.

Trotz aller Bemühungen Carl's, das endlich gewonnene Gut vor Entartung zu schützen, — und der Kaiser war in seiner Begeisterung für die gute Sache so weit gegangen, dass er sogar den ambrosianischen Gesang gänzlich vertilgen wollte und zu diesem Zweck in Mailand alle ambrosianischen Gesangbücher aufkaufen liess, — scheint bereits unter seinem Nachfolger Ludwig dem Frommen wieder ein Verfall desselben eingetreten zu sein. Es wurde nämlich in dieser Angelegenheit der Diakon Amalarius von Metz nach Rom geschickt, um Hülfe bei Gregor IV. zu suchen. Dieser Papst jedoch, ein sehr vornehmer Herr, scheint sich die Sache des gregorianischen Kirchengesangs sehr wenig zu Herzen genommen zu haben, jedenfalls weniger als seine Vorgänger. „Ich habe kein Antiphonar, welches ich meinem Sohn, dem Herrn Kaiser senden könnte, weil diejenigen Exemplare, die wir besassen, Wala mit sich nach Frankreich genommen hat, als er mit einer Mission bei uns betraut war.“ Und doch existirte damals noch das authentische Antiphonar Gregor's d. G. und wurde im Lateran auf das Sorgfältigste gehütet. Amalarius erzählt auch, dass er die vom Papste erwähnten Exemplare mit den seiner Meinung nach ältern französischen Antiphonaren ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

glichen und gefunden habe, dass die letztern von ihnen vielfach abwichen. Es scheint hieraus hervorzugehen, dass in dem römischen Gesang selbst im Lauf der Zeit sich mancherlei Veränderungen eingeschlichen hatten, welche in die von Wala entführten Antiphonare aufgenommen waren. Allein solche Entdeckungen vermochten die römische Autorität in dieser Frage nicht im Geringsten zu erschüttern, die Sangweise der päpstlichen Schule blieb mustergiltig für alle Höfe und Kirchen, die zu dem gregorianischen Antiphonar hielten. Und ebenso waren auch die Einrichtungen der römischen Sängerschule massgebend für die Organisation aller derartiger Institute, die durch sie in's Leben gerufen waren. Vielleicht geschah es im Hinblick auf die sieben Mitglieder des Collegs, dass im 10. Jahrhundert der Bischof Rather von Verona gewisse Summen, die er verschenkt und später deren Inhabern wegen Undank wieder genommen hatte, zu einer Stiftung verwandte für sieben Subdiakonen de secretario und sieben Sänger, sieben Akolythen de secretario und fünf Sänger nebst sechs Thürhütern. Die Subdiakonen und Akolythen bilden nämlich bei ihm zwei Classen, de secretario und Sänger; die erstern hatten bei den Functionen des Bischofs zu thun und die letztern standen auf dem Chor. Jene sieben Sänger gehören dem Range nach zu den Subdiakonen und entsprechen nach Titel und Zahl den sieben Mitgliedern des Collegs, während die andern fünf Sänger der untersten Classe der Geistlichkeit zuzurechnen sind. Selbst in dem Kostüm lässt sich der Einfluss des römischen Vorbildes wiedererkennen; das weisse Gewand der päpstlichen Sänger lässt sich auch bei ihren Collegen im Auslande nicht vermissen. „Die ersten Sänger", — sagt Amalarius, — „waren in Byssus



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gekleidet: aus der Natur des Byssus können wir ersehen, wie nahe verwandt beide Stoffe, der Byssus und das Linnen sind, welches unsere Sänger tragen. Der Bedeutung nach unterscheidet sich unser Linnen nicht vom Byssus, denn die Mühen, welche wir früher genannt haben, sind noch nicht der Glanz, aber man gelangt durch sie zum Glanze und somit können wir durch die Casula (das Obergewand des Geistlichen) die Mühen erkennen, in dem weissen Kleide aber die Reinheit des Fleisches selbst, welche vor dem Herrn glänzt.“ Die Vorliebe der römischen Kirche für symbolische Aeusserlichkeiten fand auch im Auslande Nachahmung; man fasste den Gesang auf als eine heilige von den Schlacken des Irdischen geläuterte Sprache, als ein Bild der Sprache der Engel, und dies Bild wollte man auch in der äussern Erscheinung der Sänger wiederfinden. So müssen selbst die am Altar fungirenden Geistlichen die Casula ablegen, wenn sie zufällig das Amt des Lectors oder Sängers übernahmen, was freilich in Rom selbst nie vorkam, da die Casula das Ringen und Mühen der Seele versinnbildlicht und tragen nur die Alba, eine lange Tunica aus weissem Leinen als Symbol der Herzensreinheit und seligen Verklärtheit.

Doch nun brach das entsetzliche 10. Jahrhundert herein, welches Rom in eine grauenhafte Barbarei begrub. Wüste Parteikämpfe und scheussliche Unthaten giessen ein düsteres Licht über die alte Stadt aus, in welcher die letzten Regungen des Kunstsinns und der Humanität unter dem eisernen Druck roher Machthaberei und brutaler Entsittlichung gänzlich verschwinden. Den Stuhl Petri sehen wir zum Spielball zweier üppiger Weiber, der Marozia und Theodora erniedrigt, die ihn mit ihren Creaturen besetzen,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Päpste zu willenlosen Opfern roher Parteien und Mächte herabgesunken, unter der Tiare und im kirchlichen Pallium spreizt sich schamlos das Laster in frecher Nacktheit und das priesterliche Amt des Knechtes der Knechte Gottes wird in der ruchlosen knabenhaften Person Johann's XII. zu einer widerwärtigen Satyre auf die läuternde Macht der Kirche. In welche Entartung besonders die höhere Geistlichkeit damals in Italien versunken war, davon giebt der schon erwähnte Bischof Rather von Verona eine lebendige Schilderung. „Sie, (die Bischöfe) beschäftigen sich beständig mit weltlichen Spielen, mit Jagen und Vogelstellen. Sie pflegen nach deutscher Sitte Wurfspiesse zu schwingen, und entwöhnen sich der heiligen Schriften. Sie haben Gott abgelegt, haben die Welt angezogen und scheuen sich nicht, Laienkleider zu tragen. Aber was klage ich über die Laienkleidung, da ich oft sah, dass man sich mit fremdmodischen und gleichsam barbarischen Kopfbinden zur Schande des Priesterstandes schmückte, so dass man die quirinische Trabea und die gabinische Gürtung höher achtete als die Zierde des kirchlichen Gewandes. Sie wollen lieber Jäger als Lehrer, lieber kühn als mild, lieber verschlagen als herzenseinfältig, lieber Maccabäer heissen als Bischöfe. Sie spielen Kreisel und meiden darum auch das Würfelspiel nicht. Sie machen sich fleissig mit dem Spielbrette anstatt mit der Schrift, mit der Wurfscheibe anstatt mit dem Buche zu thun. Sie wissen besser, was dir ein Fehlwurf kostet als was die Heilswahrheit fordert, verbietet oder verheisst und was sie spricht, besser was der Glückswurf bringt als was sie Gott zu danken schuldig sind. Sie haben Schauspieler lieber als Priester, Lustigmacher lieber als Geistliche, Säufer lieber als Philosophen, Schurken lieber

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

als Wahrhaftige, Unkeusche lieber als Schamhafte, Mimen lieber als Mönche. Sie begehren nach griechischem Schmucke, babylonischer Pracht und ausländischem Putz. Sie bemalen den auf dem Boden ruhenden Weinkrug, während die nahe Basilika von Russ geschwärzt ist. Die Mahlzeiten sind ebenso durch ihre Häufigkeit als durch ihre Verschiedenheit bewundernswerth, und wer darin der Gierigste ist, der ist der Herrlichste, wer der Feinschmeckendste, der der Beste, wer der Mannigfaltigste, der der Klügste, wer der Gefrässigste, der der Gepriesenste, der ist ein Mann, der ist berühmt, dessen Lob ist in aller Mund. Bescheiden und genügsam zu heissen ist heutzutage so verrufen, dass man es selbst an Mönchen tadelt; denn es scheint ein Bischof seinen Lebenszweck zu verfehlen, wenn er nicht Geld hat. Die Harfe ist bei den Gelagen und die Leier, wie der Prophet sagt, aber das Wort des Herrn ist in Niemands Gedächtniss, noch das Wehe, das über diejenigen ausgesprochen ist, welche Solches thun. Da giebt es Concerte (Symphonia), und alle Arten von Musikern, die unzüchtigen Lieder der Sänger, die Pest der Tänzerinnen. Das ganze Gespräch, das dabei geführt wird, handelt vom Menschen, nicht von Gott, vom Geschöpfe, nicht vom Schöpfer, vom Gegenwärtigen, nicht vom Zukünftigen, vom irdischen Fürsten, nicht vom himmlischen Herrn. Triefend von häufigem Weingenusse verlassen sie ihren hocherhabenen Sitz und besteigen Wagen und Kutschen, setzen sich auf schäumende Rosse, aufgeputzt mit goldenen Zügeln, silbernen Kettengehängen, deutschen Zäumen, sächsischen Sätteln und eilen zu allerhand Zeitvertreiben, die ihnen der Rausch eingegeben hat. Man bestrebt sich vielmehr, selbst den Königen der Welt an Glanz voranzu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gehen, als die Armuth der Apostel nachzuahmen, vielmehr die Lust der Reichen zu übertreffen, als den Fischern in der Heiligkeit nachzufolgen.“

Rather schildert nun das Lager, das mit goldenem Bildwerke besetzte Bett, die mit seidenen Stickereien geschmückten Bettpfosten, „das Polster selbst wird mit dem besten Stoffe überzogen, die Fussbank mit gothischem Teppich bedeckt. Sie wälzen sich in der Lust des Beilagers und können nicht zur Ruhe kommen; und wenn ihnen nun Gewissensbisse allen Schlaf verscheucht haben, so bringen sie statt der Morgenhymnen ein Gemurmel hervor, viel mehr des Fluchs, als der Erhörung werth.“

Auch die Kleidung dieser Kirchenherren verräth nichts von apostolischer Einfachheit. „Den runden Beinen scheinen die Kleider viel mehr angedrechselt, als mit der Hand angezogen zu sein, so dass ein jedes von ihnen richtiger eine Säule genannt werden kann, als ein Schienbein.“ Der Ueberrock übertrifft an Weite die andern Röcke gewöhnlich um eine Elle, und obgleich er vom besten Tuche gemacht ist, hat er einen Streifen von einem andern Tuche, das wenn es möglich wäre, besser als das beste ist. Wenn noch ein Kleidungsstück darüber getragen wird, so ist es mit so prahlerischer Kunstfertigkeit dem Ueberrock angepasst, dass es entweder durch seine Feinheit, oder durch irgend welche selbst Schaden bringende Zerschlitzung, das Wunderwerk, das es bedecken sollte, selbst verräth. Sogar das Unterkleid, das beim Sitzen bis auf die Füsse reicht, wird mit einer goldenen Schnalle zusammengehalten und zeigt ganz oben noch eine goldene Kette.“ Manche tragen sogar statt der Kapuze (cappa) einen Pelz (mustruga), eine ungarische

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mütze (galerus) statt des priesterlichen Hutes, einen Scepter statt eines Stabes. *)

Bei so hoffärtiger Gesinnung, so entsittlichter Lebensweise konnte natürlich von einer auch nur äusserlichen Erfüllung der kirchlichen Pflichten nicht die Rede sein. „Die Messe wird mehr durchgejagt (excursa) als gesungen, und was noch schlimmer ist, oftmals ganz versäumt. Wie schmählich die Unwissenheit der höheren Geistlichkeit damals war, erwies sich auf der Synode zu Verona, welche Rather angesetzt hatte, um der Sittenlosigkeit der Kleriker einen Damm entgegenzusetzen. Auf sein Gebot sollten nach dem Verfahren, welches in der Kirche des fränkischen Reichs gebräuchlich war, der Archipresbyter und Archidiakon in Anwesenheit aller Kathedralgeistlichen die von den Gemeinden vor die Synode Geschickten zwei Tage verhören und am dritten alle Vergehen dem Bischof vortragen. Als nun Rather in der Versammlung fragte, was man gethan hätte, erhielt er die Antwort: wir haben über die Psalmen und dergleichen Untersuchungen angestellt, und Gott sei Dank nichts Schlimmes gefunden. Der Bischof erfand schlau einen Vorwand zur Prüfung der anwesenden Geistlichen in den Psalmen und den liturgischen Formeln und hatte die Genugthuung, dass sie nicht einmal das apostolische Symbolum auswendig kannten. In Rom war es mit der Bildung wo möglich noch schlechter bestellt, so schlecht, dass die fränkischen Bischöfe zu Rheims über den römischen Klerus spottend sagten, in Rom

---

*) Ratherius Praeloqu. Vergl. das treffliche Werk: Ratherius von Verona und das 10. Jahrhundert von Albrecht Vogel. Jena 1854.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gäbe es fast niemand, der die Wissenschaften gelernt hätte, ohne welche jemand doch kaum zum Pförtner befähigt wäre. Doch mehr noch als dieser Spott bezeugte die geistige Verwilderung in der ewigen Stadt die Vertheidigung des päpstlichen Legaten Leo: „Und weil die Stellvertreter Petri und ihre Schüler zum Lehrer weder Plato, noch Virgil, noch Terenz, noch das übrige Philosophen-Vieh haben wollen, welche im stolzen Fluge, wie der Vogel, die Luft, in die Tiefe tauchend, wie die Fische, das Meer und Schritt vor Schritt einhergehend wie die Erde beschrieben haben, so meint ihr, welche mit solchen Possen nicht gemästet sind, wären nicht einmal fähig, den Rang eines Pförtners zu bekleiden?“ — Mit solchen Reden vermeinte der würdige Mann seine fränkischen Collegen zu widerlegen und äussert schliesslich, dass von Weltbeginn an Gott nicht die Philosophen und die Redner, sondern die Illiteraten und Ungebildeten auserwählt habe. *)

Wie aber konnte nun die Sängerschule im Lateran unter solchen Verhältnissen gedeihen? Von ihrem Fortbestehen liegen uns untrügliche Beweise vor; denn als der Kaiser Otto im November 963 die Synode in den S. Peter berief, welche über Johann XII. unter dem Vorsitz der weltlichen Macht richten sollte, wird unter den anwesenden Notabilitäten neben den Ministern des päpstlichen Palastes, den Diakonen, Regionariern, Notaren auch Leo, der Primicerius der Sängerschule genannt. Es mussten also die alten Statuten noch in Kraft, die Stellung der Anstalt noch die alte sein. Ueber den Zustand der Schule selbst fehlen

*) Mon. Germ. V. C. 28. p. 673. vgl. Gregorovius. Gesch. der Stadt Rom. III. 527.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

uns alle nähern Aufschlüsse in dieser Zeit, denn die Angaben, welche sich in den angeführten römischen Ceremonialbüchern vorfinden, berühren nur oberflächlich die Thätigkeit der Sänger bei den kirchlichen Functionen. Dem Schicksal, welchem das geistige Leben in Rom unterlag, konnte die Schule allerdings nicht entgehen, da sie ja nicht ausschliesslich ein musikalisches Institut, sondern, wie Gregorovius richtig bemerkt, eine geistliche Universität und zwar die einzige und wesentlich geistliche Universität in Rom war. *) Die theologischen Wissenschaften mussten im Colleg ebenso tief herabgekommen sein, wie beim römischen Clerus überhaupt; allein anders verhielt es sich mit der musikalischen Kunstfertigkeit der Sänger. Die Notation der Gesänge, welche uns in den Manuscripten aus dieser Zeit überkommen sind, lassen eine kunstvolle mit allerhand Melismen reich colorirte Melopöe erkennen, die einen hohen Grad von Virtuosität voraussetzt. Wäre die Kunst der Sänger von dem Verderben der Geistesbildung ergriffen und wie diese in den Abgrund des wüstesten Verfalls gestürzt worden, so würden unfehlbar bei dem symbolischen Charakter der Tonschrift die Traditionen der Vortragsmethode und mit ihnen selbst der Schlüssel zu den Weisen für alle Zeiten verloren gegangen sein. Die musikalische Kunst war überdies keinesweges auf Tod und Leben an die Bildungszustände jener Zeit geschmiedet; es fand in der von der Kirche erzeugten und genährten Gefühlswelt eine unversiegbare, von den Bildungsverhältnissen der Zeit durchaus unabhängige Quelle, während diese einzig und allein an den letzten, altersschwachen Ruinen der

*) Gregor. a. a. O. 528.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

antiken römischen Civilisation hafteten und mit dem nunmehrigen Zusammensturz derselben ihren Untergang fanden. Trotz der grauenhaften Parteikämpfe in Rom, trotz der häufigen Exile, der stürmischen, fortwährend allen Eventualitäten ausgesetzten Existenzen der Päpste gestaltete sich das kirchliche Cultusbild stets farbiger und reicher an Pomp, wie die Ritualbücher bezeugen und in diesem Cultusgebäude ruhte die eigentliche conservative Macht, welche den Gesang zwar nicht vor zeitweiliger Entartung, doch vor gänzlichem Verfall schützte. In diesen Zeiten bewährte der Organismus der Schule eine ungeahnte Kraft; ihre innungsmässige Verfassung bildete einen festen Damm gegen die Fluthen der intellectuellen und sittlichen Demoralisation in den Kreisen der Geistlichkeit; der beschränkte, aber zähe Geist der Zunft, der im Colleg waltete, schmiedete einen eisernen Ring um die Summe der künstlerischen Traditionen und hüllte sie sorgsam in den dichten Schleier des Geheimnisses, das einzige Mittel sie intact zu erhalten. Mit Staunen vernehmen wir durch das wilde Getöse der Waffen, den wüsten Lärm einer zuchtlosen, aller Sitte und Humanität Hohn sprechenden Menschheit, die einzigen Lebensäusserungen, welche aus der finstern Nacht der Barbarei jener Zeit zu uns herüberdringen, freundliche Klänge, zeugend von den Regungen eines idealen Triebes und verkündend die erste Morgenröthe der musikalischen Kunst. Der Gesang blühte aus dem Moder der allgemeinen Auflösung fröhlich empor; ihm allein spendete der rauhe Boden des öden, poesielosen Lebens die nöthige Nahrung, welche er den Wissenschaften wie den übrigen Künsten gänzlich entzog.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Der Gregorianische Gesang.

Das 10. Jahrhundert bildet einen natürlichen Abschnitt in der Geschichte der Schule. Das Werk der Sänger im Lateran ist vollendet; aus dem Styl ihres Gesangs tauchen die ersten Grundlagen einer Tonkunst empor, welche sich eigenartig von der antiken Musik absondert und es beginnt nun ein anderes System sich zur Geltung zu bringen und die bisherigen Erfahrungen in die Schule zu nehmen. Dieser Bildungsprozess ist eins der denkwürdigsten Phänomene in der Geschichte der Cultur; er bezeugt, wie innig die Tonkunst mit den Bildungsgesetzen der Kirche verwachsen war und wie sie bereits in ihrem embryonischen Zustande die ersten Lebensbedingungen jener Welt durchströmte, welche sich auf den Trümmern des römischen Reichs erbaute. Wie eine Pulsader zieht sich während des ersten Jahrtausends das musikalische Element durch alle Entwickelungsmomente der abendländischen Kirche; ohne dasselbe würde diese von dem Schicksal ihrer Schwester in Byzanz heimgesucht worden und schliesslich in einem unfruchtbaren Dogmatismus erstarrt sein. Den eigentlichen Kern des kirchlichen Gesangs hatten wir in dem Melos der Weisen erkannt, welche die Psalmen aus dem jüdischen den christlichen Cultus einführten. Im Abend-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lande hatte er die Einflüsse der heidnischen Kunst erfahren und eine musikalische Vertiefung gewonnen, als sich das Bedürfniss einer methodischen Behandlung des Gesangs und tonaler Fixirung der gangbaren Kirchenweisen fühlbar machte. Die Kirche sah sich jetzt genöthigt, ihre Scheu vor dem Heidenthum zu überwinden und bei der griechischen Musik ein Anlehen zu machen, denn nur bei dieser fand sie das Material, dessen sie zur Gründung eines Tonsystems bedurfte. Die alte hellenische Musik freilich mit ihren Viertonreihen, ihrer reichen Ornamentik von feinen Klangverhältnissen und rhythmischen Gliederungen gehörte längst der Geschichte an; der Verfall der griechischen Cultur hatte auch ihren Untergang herbeigeführt. Der grobfühlige, nur praktischen Interessen zugewandte Sinn der Römer war nicht vermögend gewesen, sie davor zu wahren; nur schattenhaft lebte sie in einem Tonwesen fort, das äusserlich wohl das Gepräge des alten Systems erhalten hatte, im Uebrigen aber die Wirkungen eines allgemeinen Zersetzungsprozesses nicht verhehlen konnte. Der erfolglose Reformversuch, welchen Ptolomäus im 2. Jahrhundert unternommen, beweist, wie sehr das System entartet war, wie wenig es jetzt in den Bedürfnissen der Zeit lag. Als ein für ihre Zwecke verwendbares Material fand die Kirche eine Reihe von sieben diatonischen Tonreihen oder vielmehr Octavengattungen vor, die sich auf eine allgemeine, vom tiefen A bis zum hohen a, also zwei Octaven umfassende und aus Tetrachorden oder Viertonreihen zusammengesetzte Stammleiter begründeten. Dieselbe war so geordnet, dass auf den als Vorausnahme isolirt betrachteten Grundton, den Proslambanomenos zwei Paare verschränkter, mit einem halben Tonschritt begin-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nender Tetrachorde folgten, zwischen denen die Wiederholung jenes Proslambanomenos in der Octave a eine Trennung herbeiführte. Der hierdurch erzeugte starre Parallelismus wurde durch den vorhandenen Halbton b oder die Erniederungsfähigkeit des h in der mittlern Lage um eine halbe Tonstufe aufgehoben, vermittelst dessen die Bildung eines verschränkten oder verbundenen Tetrachords auf a ermöglicht war. So kam in die schwerfällige Diatonik ein bewegendes modulationskräftiges Element und war zugleich ein Mittel bereitet, das widerlich klingende Intervall der übermässigen Quarte zu beseitigen. Aus der Reihe jener Octavengattungen wählte die Kirche mit Bedacht auf den Charakter der menschlichen Stimme die vier ersten aus, die wir als die vier ambrosianischen Töne kennen gelernt, nämlich:

D E F G A H c d, Protos.
E F G A H c d e, Deuteros.
F G A H c d e f, Tritos.
G A H c d e f g Tetratos.

Als Basis der Tonalität hiessen sie die authentischen Töne zum Unterschiede von den später hinzugekommenen. Die Lage der halben Tonschritte stempelte jede dieser Tonreihen zu einer selbstständigen, geschlechtlich abgesonderten Grösse und entfaltete andererseits ihre verwandtschaftlichen Beziehungen. Obwohl wir in ihnen die phrygische, dorische, hypolydische und hypophrygische Tonarten nach dem System der hypolydischen Scala wiederfinden, so künden doch schon die Benennungen einen entschiedenen Bruch mit der antiken Musik; es verhält sich mit deren Resten wie mit den in christliche Kirchen verwandelten Basiliken, ein neuer Geist ist in sie eingezogen und hat

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ihnen ein neues Gepräge aufgedrückt. Zwar erscheinen auf den ersten Blick auch diese vier Tonreihen als Gefüge von zwei Tetrachorden in getrennter Lage, allein es wird sich zeigen, dass die alte Viertonreihe auf die Construction der Leitern und auf die Melodik fortan keinen bildenden Einfluss mehr ausübt. Wie um diese Zeit Augustinus in seinem Werk über die Musik bereits gegen den Sinn der antiken Kunst lehrte, dass der musikalische Ausdruck in der Behandlung kurzer und langer Sylben sich keinesweges an die Gesetze der Grammatik zu binden habe, so enthüllen auch die in jenen Leitern gehaltenen Weisen harmonische Beziehungen, welche über den Rahmen der griechischen Musik hinausranken. Die Bearbeitung der Psalmodie nach den Forderungen dieser vier Scalen ergab vier bestimmte Melodieformeln, welche als massgebende Bilder den normalen Charakter der Tonalität darstellten.

Als nun ein Jahrhundert später Gregor d. G. ein System in den Messcultus brachte und die Gesänge einer Revision unterziehen liess, ergab es sich, dass die Praxis längst über jene vier authentische Tonreihen hinausgewachsen war und einer Erweiterung der Tonalität benöthigte. Man konnte nun, die angeführte Stammleiter hinaufsteigend, die nächsten Tonreihen aufnehmen und dem Umfange der Stimme Rechnung tragend, um eine Octave tiefer stellen; allein einer blos äusserlichen Anreihung widerstrebte das harmonische Princip, welches sich in den Wechselbeziehungen der verschiedenen Tonreihen, ihrer wechselseitigen Durchdringung, und noch mehr in dem Charakter der Sangweisen bereits geltend machte. Es wurden allerdings die nächsten vier, von a, h, c, d ausgehenden Leitern angenommen, doch mussten sie jetzt ihre tonale Selbstständigkeit aufgeben,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ihre Anfangstöne verloren die fundamentale Bedeutung für die Tonarten. So begann die erste derselben auf A, doch ihren eigentlichen Grundton bildete der Schlusston ihres ersten Tetrachords d und dieser fiel wiederum mit dem Grundton des ersten authentischen Tons zusammen, und dem gleichen Gesetze unterlagen auch die andern drei Scalen; sie sanken wie jene zu Zweigleitern der folgenden drei authentischen Tonarten zurück. So erhielt man nun folgendes Scalenbild:

D E F G A H c d

A H C D E F G A

E F G A H c d e

H C D E F G A H

F G A H c d e f

C D E F G A H c

G A H c d e f g

D E F G A H c d

Diese neuen Leitern erhielten den Namen Plagaltöne, weil sie ohne selbstständigen Halt den authentischen Tönen zur Seite gingen, sich an diese anlehnend. Sie fussen, wie wir sehen, auf der Quinte der Haupttöne, deren dominirende Macht im Tonsystem damit anerkannt wird und scheinen gewissermassen aus ihnen hervorgewachsen. Dabei erhielten sie wiederum gegenüber diesen durch die Lage der halben Tonstufen eine bestimmte Eigenthümlichkeit, so dass ihnen die Kirche einen selbstberechtigten Charakter zuerkannte und sämmtliche Leitern unter dem gemeinsamen Namen Kirchentöne zusammenfassend den ersten Plagalton als den zweiten, den nächsten als den vierten Kirchenton u. s. w. bezeichnete. Das Kriterium für den Unterschied im harmonischen Wesen lieferte die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Theilung der Octave, welche in den Tönen der ungraden Zahlen stets auf die Quinte, in den andern dagegen auf die Quarte fiel.

Fassen wir nun den Process, nach welchem die Zurichtung der Psalmodie für diese acht Tonarten, Modi, wie sie genannt werden, ins Werk ging, näher in das Auge. Wir hatten das Wesen des alten Psalmengesangs mit Ausnahme einzelner liedartiger Weisen in einer cantillirenden Melopöe, einer Art von Sprachgesang gefunden; es galt also den Melos dergestalt in den Modus oder die Tonart einzubilden, dass die Recitation vorwiegend die charakteristischen Töne desselben anschlug und auf ihnen ruhte. So wurden acht verschiedene melodische Formeln gewonnen, sogenannte Tropen, in denen sich einerseits der Typus der Tonarten, andererseits deren verschiedener Stimmungscharakter abzeichneten. Es liess sich demnach der Modus aus den Tönen, welche der Melos am häufigsten wiederholte oder sonst merklich hervorhob, und an dem Umfang, den er entfaltete, leicht erkennen. Weitere Charakterzüge gaben die Intonation und die Mediation ab, in deren Schmuckwerk der melodische Gehalt der alten Psalmenweise sich concentrirt hatte. Die Intonation diente dazu, die festliche Stimmung in der hohen Messe zu steigern und fand deshalb bei den nebengottesdienstlichen Erbauungen keine Verwendung; sie bestand in einer kurzen einleitenden Phrase und führte zum Tenor, d, h, dem Ton der Recitation, welche letztere durch die Cadenz der Mediation durchbrochen und gewissermassen musikalisch vertieft wurde. Die Intonation beginnt im ersten Modus auf f, steigt über g auf a, d. h. auf die Quinte und Dominante, die sich durch jene Cadenz für die Recitation des Psalmenverses vorbereitet,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bezeichnet also f und a als die charakteristischen Töne des Modus und legt das Hauptgewicht auf die Quinte, welche deshalb Choralton genannt wird. Im zweiten Modus intonirt der Melos auf c, geht über d auf f als die Choralnote, aber hier verliert die Terz beim Einsatz der Intonation die Bedeutung eines Charaktertons, weil der eigentliche Grundton des Modus nicht A ist, sondern mit dem Grundton des vorigen zusammenfällt. Der Choralton trifft demnach die Terz des ersten Modus, legt damit auf dieselbe eine doppelte Bedeutung und hebt so das verwandtschaftliche Verhältniss dieses Modus mit jenem bedeutsam hervor, enthüllt aber zugleich ein ganz anderes Stimmungsbild, indem er die Sexte statt der Quinte mit der Kraft einer Dominante ausrüstet. Anders verhält es sich mit den beiden folgenden Tonarten. Nach dem Vorbilde der ersten setzt zwar die Intonation auf der Terz G ein und hätte nun naturgemäss über a auf h als die Quinte steigen müssen. Dem widerstand jedoch das doppelartige Wesen dieses Tons, dessen relativer, unselbstständiger Charakter wegen seiner Beziehungen zum Halbton b, der ihn unfähig machte, die Recitation zu stützen; der Choralton verlegt sich wie beim zweiten Modus auf die Sexte C und damit giebt auch die Terz ihre charakteristische Bedeutung auf. Denn auch in dem Seitenmodus ruht der Choralton nicht auf g, sondern auf a und die Intonation bevorzugt diesen Ton ebenfalls, indem sie auf ihm anhebt und beharrt, nachdem sie flüchtig auf g zurückgeglitten ist. Der fünfte Modus dagegen intonirt die Tonica f und schreitet über die Terz auf die Quinte und erwählt diese zur Choralnote, während der Seitenmodus gleichfalls von der Tonica aus modulirend zu solchem die Terz erhebt. Die Intonation

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

im siebenten Modus endlich nimmt ihren Ausgang von der Quarte c, geht von dort, nachdem sie die Terz berührt, nur auf die Quinte und bezeichnet diese als Choralton, während sie in der Seitentonart als solche die Quarte c erklärt; nachdem sie zum Anfang dessen Tonika g angeschlagen hat. Es ergiebt sich mithin aus diesem, dass in den authentischen Tonarten, mit Ausnahme des zweiten anomalen Modus nur ein Intervall, die Quinte nämlich den Schwerpunkt der Tonalität und in Folge dessen das Fundament der Melodik bildet, also die Macht der Dominante entfaltet, hingegen in dem ersten Plagalton die Sexte, von dem Anfangston der Leiter angerechnet, die Septime in dem zweiten und die genannten Intervalle gleicherweise auch in den beiden folgenden diese Rolle spielen, dass also in jedem Paar von Plagaltönen gegenüber den authentischen ein gedoppeltes harmonisches Gesetz waltet. Den grössten Reichthum an modulatorischen Beziehungen entfaltet das Paar des dritten und vierten Modus; indem in dem erstern die Sexte für die Quinte eintrat, muss die Tonalität, ihrer festen leitereigenen Stütze beraubt, sich haltungslos auf die Quarte a zurücklehnen, während der plagale Modus aus Mangel an einer sichern Basis im h sich mit Vorliebe dem ersten Tonartenpaar zuneigt. Diese Unselbstständigkeit und der daraus entkeimende weichliche, energielose Charakter der Tonart findet jedoch ein kräftigendes Element in dem herben, streng durchtönenden Halbtonschritt, welcher in die Scala des authentischen Modus einführt, zugleich aber seinerseits wiederum auf eigene tonale Beziehungen hindeutet. Nicht umsonst haben die Alten diesen Modus häufig Mysticus genannt, ein Ausdruck der namentlich auf seine Verbindung mit dem collateralen Ge-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fährten passt; denn wundersam kreuzen sich in ihm die Lineamente so verschiedener harmonischer Klangbilder, wie — um aus unserm modernen Tongefühle zu sprechen, — von A-moll, C-dur, D-moll, F-dur, gleiten an ihnen die entsprechenden Stimmungen theils elegischer, theils entgegengesetzter Art durcheinander und schliessen sich unter dem Grundton E scheinbar unvermittelt und räthselhaft zu einem Gesammtausdruck zusammen, welcher das Gepräge eines feierlichen, tiefernsten Pathos trägt. In dem Schoosse dieses Tonartencomplexes bergen sich die treibenden Elemente, welche später den Durchbruch des Systems durch die Schranken der festgesetzten Zahl von acht Moden verursachte. Die Quarte a offenbart in dem dritten Modus eine zu grosse Bedeutung, als dass sie nicht das Recht beanspruchen durfte, die Erzeugerin eines neuen zu sein; in der That tritt dieser in der Folge als der neunte Kirchenton auf, damit aber verliert zugleich die Scala des dritten ihren authentischen Charakter und Rang und tritt in das untergeordnete Verhältniss eines Plagaltones zurück, wie es sich späterhin zeigen wird.

Stellen wir nun die vorgeführten charakteristischen Töne der Moden neben einander, so machen wir die überraschende Wahrnehmung, dass aus ihren gegenseitigen harmonischen Beziehungen bereits ein moderner Geist uns entgegenweht, denn mit leichter Mühe erkennen wir in diesen die ersten Grundlagen unsers heutigen Harmoniesystems. Das Paar der ersten beiden Tonarten enthüllt nämlich über dem Grundton des authentischen Modus d die kleine Terz und die Quinte, fördert also einen weichen Dreiklang d-f-a an das Licht, das nächste Paar in e-a-c die Quarte und kleine Sexte, mithin ebenfalls einen wei-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

chen Dreiklang, das dritte in f-a-c dagegen einen harten Dreiklang, das letzte indess offenbart im Widerspruch mit jenen in der Verbindung von Tonika, Quarte und Quinte g-c-d einen dissonirenden Charakter. Die Summe der Choraltöne, isolirt von den Finalen, liefert wiederum die Reihe f-a-c-d, oder, wenn man den letzten Ton um eine Octave tiefer versetzt: d-f-a-c, d. h. einen weichen und harten Dreiklang, die zusammen einen Septimenaccord bilden. So wären es also die beiden Säulen unserer jetzigen Musik, der Dreiklang und der Septimenaccord, welche in ihrer Auflösung die harmonische Substanz der alten Psalmodie ausmachen und als Elementargeister in deren Melodik ihr Wesen treiben.

Nächst der Intonation und der Mediation ist noch die Formel zu beachten, mit welcher die Recitation des Psalmenverses auf der Choralnote abschliesst. Man erwartet hier die Rückkehr des Melos zum Grundton des Modus; allein der Umstand, dass die Psalmodie keine selbstständige Stellung einnahm, sondern mit einer Antiphone verbunden war, machte den Schluss auf der Finale unnöthig und forderte nur eine allgemeine und unbestimmte Andeutung eines solchen. Diese Aufgabe übernimmt die mit dem Ausdruck Evovae, einer Abbreviatur von Säculorum amen bezeichnete Schlusscadenz, welche in Folge ihrer Beziehung zur Antiphone je nach dem Anfang derselben sich mannigfaltig gestaltet und den verlangten Gegensatz zur Intonation ausdrückt. Die Praxis rief in der Folge eine grosse Anzahl solcher mehr oder minder von einander differirenden Cadenzen hervor und bereicherte dadurch die Moden an charakteristischen Merkmalen, so dass in complicirten Fällen diese Differenzen, so hiessen jene Formeln,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zur leichtern Erkenntniss des fraglichen Modus dienen konnten.

Der Ueberblick über dieses Geflecht der acht Formeln nach ihren verwandtschaftlichen Beziehungen spricht für unsere Annahme, dass ihnen ein gemeinsamer Melos zu Grunde liege. Obwohl sie schematischen Bildern zu gleichen scheinen, bestimmt, die Gesetze der Tonalität darzustellen, so sind sie dennoch mehr: sie enthüllen uns den Gesang der Psalmen, wie man ihn in den Zeiten des Ambrosius und Gregor vernahm. Es sind zwar nur allgemeine und schmucklose Umrisse einer Weise, die uns entgegentreten, dass wir aber solche vor uns haben und nicht etwa ein achtfaches tonales Formular, ersehen wir schon daraus, dass auch die alt- und neutestamentlichen Cantiken dieselbe Weise anschlagen. Der dürre schematische Charakter aber war lediglich aus dem Bedürfniss der kirchlichen Praxis hervorgegangen. Ein jeder Psalm theilte sich in Verse ein und diese wurden wiederum durch Einschnitte nach dem Sinn der Wörter getrennt, welche ebenso viele Absätze für die Recitation bildeten. Anfangs war nach Art der hebräischen Ueberlieferung das Ende eines jeden längeren Absatzes oder Verses durch eine melodische Formel hervorgehoben. Mit der Zeit wurden diese Verzierungen abgestossen, dagegen aber spannte sich die Formel am Schluss des Psalmes länger aus, löste sich endlich ebenfalls als ein selbstständiger Satz ab und vermittelte sich nun mit dem Psalm durch eine eigene Schlusscadenz, die auf den sechs im Wort Evovae zusammengezogenen Vocalen gebildet war und mit diesem Ausdruck bezeichnet wurde. In dieser Weise haben wir uns die musikalische Entstehung der Antiphone im engern Sinn zu denken.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Folge der beschriebenen Einrichtung des Psalmentextes musste sich naturgemäss die melodische Bewegung auf den Anfang und Schluss des Verses, wie den Einschnitt des Absatzes zurückdrängen als die einzigen Punkte, auf denen sie den nöthigen Spielraum zu ihrer Entfaltung fand, und so entstanden jene drei angeführten Cadenzen, die Intonation, die Mediation und das Evovae. Auch in ihnen tritt das melodische Element nur schüchtern und sehr bescheiden hervor, es markirt sich vornehmlich in kleinen Tonverbindungen, in Ligaturen von zwei Tönen, welche die tonalen Liniamente verzieren und den starren Syllabismus der Recitation unterbrechen. Ein melodischeres Gefäll zeigen die Formeln schon über den Texten der neutestamentlichen Cantiken und noch mehr in den Gesängen, welche zwar unmittelbar auf der Form der Psalmodie fussen, doch die Schranken derselben bereits vielfach durchbrechen. So der 94. Psalm Venite exultemur, der eine eigenthümliche Verschmelzung mit der begleitenden Antiphone wahrnehmbar macht, indem der zweite Theil derselben nach jeder Abtheilung des Psalmes wiederkehrt. Die Gliederung des Textes verräth den Stempel unmittelbarer Ueberlieferung, ebenso die Weise, deren Grundzüge unter der Hülle einer reichern melodischen Entwickelung, als wir sie bei den acht Formeln finden, die innigste Verwandtschaft mit dem Melos der letztern darlegt. Der Tractus ferner, der Anfangs einen ganzen Psalm umfasste, und die Lamentation gehören ebenfalls als unmittelbar auf der Psalmodie fussend hierher und prangen im Schmuck einer mannigfaltigen melodischen Verzierung. Die Triebkraft des ursprünglichen Melos offenbart sich bei ihnen in grössern Tonverbindungen, welche den syllabischen Charakter der Recitation bei den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ersten gänzlich aufheben, bei den letzten wenigstens melodisch bedeutend mildern, und auch die Intonation und die beiden normalen Cadenzen gestalten sich hier freier und organischer. Noch freier und reiner allerdings stellt sich die Melodik in den Antiphonen und Gradualen dar, deren Styl sich aus jener Singweise offenbar erschlossen hat.

Das Bedürfniss eines Anfangs und Schlusses in der Tonika war bei jenen Formeln um so weniger fühlbar, da sie nur in Verbindung mit einer Antiphone auftraten. Hatte diese mit dem Grundton ihres Modus geschlossen, so intonirte der Psalm auf die oben beschriebene Weise und knüpfte sich vermittelst derEvovaecadenz an dieselbe oder eine andre entsprechende Antiphone, welche den eigentlichen und befriedigenden Schluss bildete. Beim Introitus erhielt der Psalm zur Steigerung des feierlichen Eindrucks noch einen Zuwachs an der Doxologie Gloria patri nebst dem Sicut erat. Auch in Betreff der Ausführung war Sorge getragen, beim Eingang der Messe eine möglichst gehobene Stimmung zu erzeugen. Die Sänger intoniren sie und der Chor der Kleriker führt sie bis zu Ende, dann stimmt der Sänger den Psalm an, auf dessen Choralton wiederum der Chor einfällt, und in solcher Weise werden das Gloria und zum Schluss die Antiphone gesungen. Die Intonationen Einzelner und die Wechselwirkung von Sängern und dem Gesammtchor erzeugen sie eine gewisse Mannigfaltigkeit von Accenten und steuern der Eintönigkeit der Psalmodie. Der Introitus erreicht durch diese Zusammenstellung seinen Zweck, er erweckt im Gemüth eine gehobenere Stimmung und bereitet es für die heilige Handlung vor. Unverkennbar leuchtet aus dem Gesammtbilde, das übrigens nichts

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

künstlich Construirtes, sondern sich unmittelbar aus dem Wesen der Elemente geformt hat, schon das Princip der Antithese hervor, das aller musikalischen Architektonik zu Grunde liegt, das Princip eines Haupt- und Seitensatzes nämlich; der erste deutet sich in der Antiphone an, die auf dem Grundton des Modus fusst, der zweite in dem an der Dominante haftenden Psalm mit seinen Cadenzen; durch die Wiederholung der erstern aber wird die formale und tonale Einheit des Ganzen erzielt und gewinnen die Einzelnheiten eine organische Verbindung. Vertauschen wir die Worte Antiphone und Psalm mit allgemeinern Bezeichnungen, so erhalten wir als Schema für den formalen Charakter: Hauptsatz, — Seitensatz, — Wiederholung des Hauptsatzes, d. h. die Umrisse des auf dieser Dreitheiligkeit beruhenden musikalischen Satzbaus und finden hier bereits das stabile harmonische Gesetz vorbereitet, welches den Ausgang von der Tonika, die Durchführung auf der Dominante und der verwandten Seitentonart, endlich die Rückkehr zur Tonika verlangt. In ähnlicher Weise, ja noch in weiterm Umfange beobachtet das Gradual-Responsorium die verwandtschaftlichen tonalen Verhältnisse. Dasselbe besteht aus zwei Theilen, dem Responsorium und dem Psalmenvers, welcher letztere den recitirenden Charakter der Psalmodie abgeworfen hat und seine eigene Melodie besitzt. Das Responsorium wurde von einem Sänger auf der untern Stufe des Ambo intonirt, vom Chor dann aufgenommen und durchgeführt, der Vers aber verblieb jenem allein bis auf die letzten Töne, auf welchen der Chor einfiel. Die Melodie des Verses hält sich der Regel nach im Modus des Responsoriums, allein das Gebot erstreckt sich nur auf die Gattung, denn ist der Modus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Responsoriums plagal, so kann der Vers den zugehörigen authentischen und im umgekehrten Falle den Plagalton anschlagen. Das Halleluja jedoch, wenn es gesungen wurde, stand ebenso wenig, wie der Tractus in tonalem Zusammenhange mit dem Graduale, obwohl es unmittelbar darauf folgte. Beide Gesänge aber kamen nur zu bestimmten Zeiten vor, und auch dann hängte sich häufig statt ihrer das Responsorium als Schluss an den Vers, wie es der gewöhnliche Brauch mit sich brachte. Die Wechselbeziehung zwischen den beiden Moden im Graduale fördert ein ähnliches Verhältniss zu Tage, wie es im modernen System zwischen Dur und Moll besteht. Der Plagalton verräth dem authentischen gegenüber einen unbestimmtern, weichern Charakter und so spricht sich in der Anwendung solcher Tonartenverbindungen etwas aus, das an die harmonische Ergänzung einer Durtonart durch ihre verwandte Molltonart und umgekehrt erinnert.

Um nun auf die Psalmenformeln wieder zurückzukommen, so spiegeln diese im Kleinen dasselbe Bild ab, welches Psalm und Antiphone im Introitus, d. h. in der beschriebenen Grundform desselben darstellen, denn es blieb nicht bei der einmaligen Wiederholung der Antiphone, dieselbe konnte vermittelst Einschub anderer Verse öfter, sogar vier- bis fünfmal wiederkehren. Sie stellen in ihrem bescheidenen Rahmen die Wechselbeziehungen zwischen Tonica und Dominante, die vorwiegende Accentuation der charakteristischen Töne des Modus oder die sogenannte Repercussion als ein tonales Gesetz auf, das für alle Satzbildungen in Kraft steht. Einzelne Anomalien können das Gesetz nicht in Zweifel ziehen, dessen Regeln vielmehr durch die Ausnahmen nur bestätigt werden. Solche Ano-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

malien werden erst dann häufiger, als das Bedürfniss zu einer Vermehrung der Tonarten trieb, dadurch ihre ursprüngliche Eigenthümlichkeit abschwächte und eine Vermischung derselben in Gebrauch brachte. Denn die neuen Tonarten, welche von den nächsten Tönen der Stammleiter a h c ausgehen, ergänzen nur insofern die alten, als sie die tonalen Verhältnisse der ersten drei Moden umkehrend den plagalen Tonarten den Charakter der Authenticität aufdrücken, die authentischen wiederum in plagale verwandeln. Mit diesem Moment sondern sich die Formeln der Moden ab von den alten Psalmenformeln und gestalten sich zu eigenen Typen und nach eigenen Gesetzen. Dieser Prozess aber bezeichnet den ersten Durchbruch zu einem Tonsystem, das nur zwei Geschlechter kennt.

Das harmonische Material wäre somit in jener Zeit schon aufgefunden gewesen, allein es bedurfte noch einer langen und gründlichen Bearbeitung, bevor es sich für den Bau harmonischer Sätze eignen oder gar zu einem System der Harmonie verwendet werden konnte. Man hatte noch kein Bewusstsein der harmonischen Beziehungen, welche unter den Melodieenformen des Gesangs verborgen lagen und jene bekannte Sage, dass unter Papst Vitalius Melodien bereits in orgelartigem Zusammenklang consonirender Intervalle ertönt, dass also die ersten Anfänge der Harmonie aus dem Patriarchium des Lateran oder aus dem S. Peter hervorgegangen seien, beruht ebenso wenig auf einer verbürgten Thatsache, als die Einführung oder Anwendung der Orgel in den Kirchen, die man ebenfalls demselben Papst zugeschrieben hat. Der Ausdruck „ars organandi“, der uns um diese Zeit schon begegnet, darf nicht beirren, er will nur die Kunstfertigkeit der Sänger bezeichnen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und deutet im Weitern auf die natürliche Verdoppelung der Töne hin, welche durch die Verbindung der Männer- und Knabenstimmen entstand. Der Schwerpunkt der Wirkung lag damals beim Gesang einseitig auf der melodischen Entfaltung des Satzes, die Melodie herrschte ohne die Stütze der Harmonie mit souveräner Macht und wenn auch die Orgel allmälig Eingang in die Kirche fand, die päpstliche Kapelle ist ihr stets verschlossen geblieben.

In ihrem Verband mit der Antiphone hatte die Reliquie des alten Psalmenmelos eine stylvolle Einfassung erhalten, eine Garnitur von Melodieblüten, welche nach und nach aus dem fruchtbaren Boden des kirchlichen Gesangs hervorgesprossen waren. Die ersten und einfachsten melodischen Bildungen verkünden sich bereits in den Intonationen und den übrigen Cadenzen der Formeln, und forschen wir nach dem innern Gesetz, so finden wir dasselbe zunächst in dem syllabischen Charakter der Cantillation enthalten. In jenen Cadenzen sehen wir die Prosodie dem Accent geopfert; die Quantität der Sylben gilt so wenig, dass dreisylbige Wörter hier unter allen Bedingungen den daktylischen Charakter behaupten, selbst dann, wenn die zweite Sylbe, wie z. B. im Wort „cantate“ entschieden prosodisch lang ist. So verlangen mithin vor allem die Hebungen und Senkungen der Sylben nach dem Gebote des Accents ihr Recht, allein indem sich der so geregelte Wellenschlag der Recitation zugleich den Forderungen des tonalen Ausdrucks fügen musste, so lag die melodische Verzierung desselben in der Natur der Sache. Die accentuirte Sylbe, — denn nur der Accent, aber nicht die Prosodie ist massgebend, — beanspruchte zunächst einen Ton von entsprechender Zeitdauer. In der Mediation und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schlusscadenz tritt das Gesetz mit solcher Strenge auf, dass die tonlose Sylbe alle Selbstständigkeit opfert; steigt hier der Melos eine oder zwei Stufen über die Dominante, so bedarf es einer accentuirten, oder wenigstens einer Sylbe von unbestimmter Betonung in der Mitte des Worts; weder ein einsylbiges Wort, noch die letzte Sylbe eines solchen, noch endlich eine unbetonte Sylbe vertragen diese Steigerung des melodischen Ausdrucks. So äussert sich die Dominante auch nach dieser Seite hin als ein mächtiger Factor der Melodik; sie entzieht der tonlosen Sylbe das Recht, einen Tonschritt mit eigener Selbstständigkeit zu unternehmen, zwingt diese, wenn der Melos fällt oder stufenweise steigt, sich an die Schlusssylbe des Worts, als Vorschlag auf deren Ton, wenn er sprungweise steigt, an den Ton der vorhergehenden Sylbe ebenfalls als Vorschlag zu heften.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In diesen Gesetzen offenbaren sich die ersten Regungen der melodischen Triebkraft. Durch jene Behandlung der starken und schwachen Sylben wird nicht nur der monotone Schritt des Melos unterbrochen, sondern es entstehen auch Varianten desselben, welche allmälig zu reicherer Gliederung führen. Indem die kurzen Sylben einen Vorschlag zu den langen bilden, drängen sie unwillkürlich an Stellen, die bedeutungsvoll hervortreten, zu einer Erweiterung des Ausdrucks durch Tonverbindungen, die unter den Einwirkungen einer ausgebildeten Gesangskunst sich vielgestaltiger entwickeln und eine Mannigfaltigkeit an melodischen Ornamenten erzeugen. Das musikalische Element zwängt sich bereits auf Kosten des Syllabismus hervor. So bedingt die Intonation des ersten Modus für die musikalische Steigerung das Aufgeben des syllabischen Schritts

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in der Recitation bei dem diatonischen Fortgang von f nach a, sie verlangt die Verbindung des letztern Tons durch das vermittelnde g auf der zweiten Sylbe; ist diese jedoch schwach, sei es von Natur oder durch ihre Stellung, so bildet sie den Vorschlag der Ligatur auf dem ersten Ton derselben, die Ligatur selbst übernimmt dann die dritte Sylbe oder das folgende Wort. Hebt dagegen der Vers mit zwei einsylbigen Wörtern an, so wird das letztere als kurz selbst gegen die Regeln der Prosodie behandelt, dieselbe muss sich vielmehr ganz dem musikalischen Bedürfniss unterordnen. Dies Gebot kennt selbst dann keine Rücksicht, wenn der Psalm mit einem dreisylbigen Wort beginnt, dessen zweite Sylbe lang ist, wie audite haec; auch in diesem Falle wird die zweite als kurz behandelt und bildet mit der letzten zwei Vorschläge auf dem ersten Ton der Ligatur, welche dem nächsten Wort zufällt. Beim Introitus wirkt wiederum die zweite schwache Sylbe in solchen Wörtern derart auf die erste zurück, dass diese die drei Töne der Intonation allein auf sich nimmt und die beiden andern nur die Dominante anschlagen. So die Intonationen; die Mediante entfaltet dagegen schon eine reichere melodische Gliederung, ihre Phrase windet sich zierlich um die Dominante als ihren Halt, indem sie auf den höhern Halbton, beim Introitus sogar auf die obere Terz schreitet und auf den beiden Schlusssylben den untern Gangton mit der Dominante in zwei Ligaturen zusammenheftet. Nun enthüllen zwar diese Cadenzen gemäss dem Charakter der Moden manche Varianten, allein das Grundprincip verleugnet sich dennoch nie. So herrscht z. B. im zweiten Modus der Syllabismus in beiden vor, er bringt sich sogar in der Intonation so weit zur Geltung, dass

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

selbst die zweite Sylbe, falls sie schwach ist, sich nicht als Vorschlag auf den Ton der dritten lehnen darf, geschweige dass es bis zur Bildung einer Ligatur käme; allein in den evangelischen Cantiken, wie im Magnificat und im Introitus wird diese puritanische Strenge aufgegeben; hier prangen beide Cadenzen sogar im Schmuck mehrerer Ligaturen. Im dritten Modus wiederum durchläuft die erste Sylbe im Introitus die drei Töne der Intonation und decorirt die letzte ahermals mit einer Ligatur von drei Tönen, während sie im Uebrigen sich nach den Gesetzen des ersten Modus richtet. Die Psalmodie des siebenten Modus insbesondere entwickelt eine grosse Mannigfaltigkeit in der Intonation; so findet man die Sylben des ersten Worts, ist dieses zweisylbig, mit Ligaturen verziert, enthält das Wort drei Sylben, so bildet die zweite leichte den Vorschlag zur letzten, folgt aber ein einsylbiges Wort auf ein dreisylbiges, so verleiht ihm entweder der Schlusston der zweiten Ligatur eine Stütze oder es nimmt diese Ligatur selbst für sie in Beschlag, und schwächt dadurch die Endsylbe jenes zu einer leichten ab.

Es offenbart also der Melos in diesen Cadenzen eine Bewegung, welche die Töne einerseits nach den Gesetzen der Tonalität und der Accentuation mannigfaltig gliedert, sie andererseits zu gegenseitiger Verbindung antreibt. Die letztere ist keinesweges eine willkürliche, äusserliche Agglomeration, wie es den Anschein hat, denn auch die Ligaturen gestalten sich nach einem innern Gesetze, das nach künstlerischen Bildungen strebt. Es kommt nämlich zunächst ganz naturgemäss der Moment in Betracht, wo die Intonation schliesst und der Chor eintritt. Am einfachsten kann dieselbe durch die Verlängerung der letzten und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vorletzten Note hervorgehoben werden, wie es auch geschah, so lange die Kirche gebildeter Sänger entbehrte; allein die Praxis begnügte sich bald nicht mehr mit diesem schmucklosen Finale. Der nächste Schritt war eine Erweiterung derselben, indem der Melos, so zu sagen, sie umschritt, bevor er auf ihr ruhte, d. h. einen Ton oder Halbton über sie hinausging und dann auf den ihr zunächst liegenden Ton um zwei Stufen oder eine Terz zurücktrat, somit auf der letzten Sylbe eine Gruppe von drei Tönen, die Perielesis, wie sie genannt wurde, bildete. War diese Sylbe bereits mit einer Ligatur von zwei Tönen versehen, so stützte sich die Perielesis einfach auf den höhern derselben und schritt von ihm eine Terz zurück. Oder der Melos stieg von dem letzten Ton der Intonation eine Stufe tiefer herab, um dann auf sie zurückzukehren, und betonte sie dadurch doppelt. Das gab die Cadenz der Diaptose. Diese letztere diente an gewissen Stellen auch dazu, den dritten Modus eigenthümlich zu charakterisiren, wenn die Intonation auf dessen Dominante ruhte. Die angeführten Tongruppen, in denen wir mit leichter Mühe unsere modernen Apoggiaturen erkennen, kommen bei allen Gesängen zur Anwendung, die von einer Stimme intonirt und vom Chor fortgesetzt werden, namentlich bei den Psalmen des Introitus, sie schmücken aber den Schluss des Verses beim Graduale, dem Halleluja, beim Gloria der Responsorien, wo sie den bevorstehenden Eintritt des Chors feierlich verkünden. Die Perielese wie die Diaptose (die Namen weisen auf byzantinische Einflüsse zurück) bezwecken allerdings nur, den Schlussfall der Phrase eindringlich zu betonen; allein sie sind mehr als äusserliche Tonverbindungen, sie bilden den eigentlichen Kern jener Tongeflechte, welche

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die gehobene Stimmung in gewissen Momenten und bei gewissen Wörtern erzeugte, denn in dem Charakter jener beiden Figuren offenbarte sich etwas, welches den Pulsschlag eines künstlerischen, und zwar schlechthin musikalischen Wesens verkündet. Indem die auf den nächst höheren Ton vorschreitende Perielese den Nachdruck auf diesen legt, die auf den nächst tieferen herabsteigende Diaptose die Senkung durch die Accentuirung des vorangehenden Tons andeutet, in beiden also der höhere Ton dem tiefern unwillkürlich etwas an Zeitdauer entzieht, so sprechen sie das Gesetz aus, dass der absolute Werth der Töne in ihren gegenseitigen Verbindungen den Forderungen des musikalischen Ausdrucks nachgeben muss. Hatten wir den musikalischen Accent wenigstens im Ganzen und Grossen der Macht des Worts und der Sylben unterworfen gesehen, so finden wir ihn hier von aller äusserlichen Abhängigkeit befreit, als ein specifisch musikalischer Factor die Bewegung der Tonverbindungen regelnd. Es ist nämlich ein rein musikalisches Gesetz, was das Schema der Perielese und Diaptose verkündet, das Gesetz, bei Schlussfällen die Werthe der beiden dem Schlusstone vorangehenden Töne einerseits zu erhöhen, andererseits den vorletzten höheren Ton auf Kosten des folgenden tiefern vermittelst des Accentes um ein Werththeil zu steigern.

Der schöpferische Trieb liess es jedoch bei diesen Errungenschaften nicht bewenden, sondern drängte zu stetiger Neubildung des gewonnenen Materials. Jene einfachen Tonverbindungen erweiterten sich zu längeren Tongewinden, welche sich theils gleich farbigen Bändern durch die Weisen festlicher Gesänge schlingen, theils am Schluss derselben sich an die letzte Sylbe des letzten Worts knü-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pfend frei einherflattern. Der Ausdruck Neumen unterscheidet von jenen die letztern charakteristisch als selbstständige Tongespinnste, welche sich ablösend vom Worte die angeschlagene Stimmung austönen. Hatte die Musik schon in die Regeln der Prosodie eine Bresche geschossen, so unternimmt sie in diesen Tongespinnsten den ersten Versuch, sich von der Macht des Worts zu emancipiren. Bald rankte in jedem Modus ein solches Neuma auf und erhob sich, alle bedeutsamen Momente der Tonalität zusammenfassend, zum Ansehen eines Nomos oder Gesetzes für den Melos. Der Ausdruck war aus der alten griechischen Musik überkommen und bezog sich ursprünglich auf gewisse typische Melodiebilder; jetzt aber hat er eine erweiterte Bedeutung erhalten, denn Nomen heissen alle diejenigen Tonformeln oder Tongruppen, welche in den Gesängen als Grundriss des Melos erkenntlich hervortreten. Sie waren bei dem elementaren Charakter der Musik das einzige Mittel, die Melodik zu concentriren, dem Ausdruck das Gepräge einer gewissen Grundstimmung zu verleihen, vertreten also und deuten den künstlerischen Process einer Durchführung bestimmter Gedanken oder Motive an. Der Nomos der Formel löst sich im Melos auf und findet sich vielleicht nur hier und dort theilweis zusammen, allein ein oder das andere Intervall, diese oder jene Tonverbindung verfehlen nicht, mit Vorliebe aufzutauchen und dadurch dem Gesange die benöthigte Färbung zu geben. So hatten die einzelnen Töne und Figuren ein melodisches Band gewonnen, welches bereits an das thematische Wesen der klassischen Kunst gemahnt. Unserm, an andere Wirkungen gewöhnten Ohre werden diese unscheinbaren Nuancen allerdings nicht auffällig, weil uns die Empfindung dafür schon

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fehlt; allein jene Zeit hatte eben andere Ohren und besass eine andere Empfindung für musikalische Eindrücke, eine naive Empfänglichkeit für die ersten Naturlaute der musikalischen Kunst. Der Effect steht überhaupt stets im engsten Verhältnisse zu den Mitteln, welche die Kunst in Anwendung bringt, und nach dieser Seite hin konnte in Ansehung seiner Wirkungen der alte kirchliche Gesang es mit der heutigen Musik wohl aufnehmen. Wir allerdings vermögen ihm kaum mehr als nur ein archäologisches Interesse entgegenzubringen, zumal da wir gewohnt sind, seinen ästhetischen Werth nach der Karrikatur zu bemessen, zu der er in den Kirchen herabgesunken ist; allein das Empfindungswesen jener Zeit fand in ihm die benöthigte Erhebung in demselben Maasse, wie das unsrige in der prachtvoll und reich entfalteten symphonischen Kunst unserer Klassiker. Nur war die Musik damals kein allgemeines ästhetisches Herzensbedürfniss, wie sie es heutigen Tages ist; ihr Gebiet war eng umfriedigt und der Werthmesser des Genusses, den sie bot, beschränkte sich vornehmlich auf ihre Bedeutung für die Zwecke der Kirche, für die specifisch kirchliche Erbauung und die Verherrlichung des Tempels Gottes. Die Musik hatte sich noch nicht zu einer freien Kunst emporgeschwungen, sie hatte nur die ersten erfolgreichen Schritte gethan, die Uebermacht des Wortes zurückzudrängen.

Das Missverständniss einer Stelle im Buch des Boëthius über die Musik in Betreff der Notation hat ein Wesentliches zu der Entstehung der irrthümlichen Ansicht beigetragen, dass das charakteristische Wesen des Gregorianischen Gesangs im Gegensatz zu dem Ambrosianischen eine in stetig gleichmässigem Schritt sich bewegende Folge



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von Tönen, ein durchaus gleichförmiger, von rhythmischen Nuancen fast gänzlich entkleideten Gesang bilde, den die mittelalterlichen Musikschriftsteller als einen Cantus planus rühmend hervorheben. Man hatte nämlich aus jener Stelle entnehmen wollen, dass schon zu Zeiten ihres Urhebers, des letzten römischen Philosophen, die griechische Notenschrift durch fünfzehn Buchstaben des lateinischen Alphabeths ersetzt worden sei, welche Gregor wiederum auf sieben als völlig ausreichend für seine Kirchengesänge beschränkt habe. Eine solche Notation konnte allerdings nur für eine Melodik zur Anwendung kommen, welche alles rhythmischen Flusses baar sich nur mit einer starren Agglomeration von Tönen begnügte und die Hebung und Senkung des Ausdrucks lediglich nach den Gesetzen des Accents der Sylben regelte. Allein man sieht sich in der Geschichte jener Zeit vergeblich nach einem begründenden Beleg für jene Buchstaben-Notation um, und mit der in die Tradition übergangenen schmucklosen Einfachheit des gregorianischen Gesangs ist es nicht besser bestellt. Die ältesten Manuscripte der römischen Sacramentarien und Gesangbücher, welche zunächst massgebend sind, enthüllen uns vielmehr in den unter dem Namen griechischen Ursprungs Neumen bekannten Tonzeichen eine ganz andere Notenschrift und zugleich auch schon äusserlich ein ganz anderes Bild vom römischen Gesang. Der Charakter der Figuren deutet wenigstens ersichtlich auf Bildungen hin, die nach rhythmischen wie melodischen Gesetzen sich gestalten, und die heutige Forschung auf diesem Gebiet lehrt uns, dass der Schein auf Wahrheit beruhe. Die verdienstvollen Arbeiten eines Cousemaker, Schubiger, Lambillotte, Nisard, Vincent und in erster Linie des Abbé Raillard

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

haben ein neues Licht über diesen dunklen Gegenstand verbreitet, namentlich aber verdanken wir es dem letzteren Gelehrten, dass endlich ein Schlüssel zu der geheimnissvollen Chifferschrift jener Neumen gefunden ist. Die von ihm gelieferten Entzifferungen einer beträchtlichen Anzahl von kirchlichen Gesängen lassen uns eine Bildungsstufe der Gesangskunst entdecken, die man früher nicht ahnen konnte, und offenbaren bezüglich der Notation ein System, welches ebenso scharfsinnig wie praktisch ist. Es sind weniger Noten als stenographische Zeichen, die wir hier vor uns haben, vermittelst welcher nicht allein die einzelnen Töne, sondern auch deren Verbindungen nebst der rhythmischen Bewegung deutlich und wahrnehmbar dargestellt werden konnten. Diese Zeichen verrathen nichts von willkürlicher Annahme oder künstlicher Construktion, sie gehen vielmehr unmittelbar aus der Natur der neuen Tonwelt hervor und legen schon in dem Charakter ihres äusserlichen Wesens ein weit tieferes, weit innerlicheres Erfassen derselben, als die gregorianischen Buchstaben, oder gar als die ältere griechische Semiotik mit ihren complicirten Verhältnissen und Formen dar. Es genügt nur eine flüchtige Prüfung der Neumenzeichen, um die grossen Vortheile derselben vor jenen erkennen zu lassen.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung der Buchstaben-Notation springt ein wesentlicher Mangel derselben in die Augen, der gerechte Zweifel über ihren Gebrauch erwecken muss; sie ist wohl vermögend, die Töne nach Seite ihrer Höhe und Tiefe zu bestimmen, reicht aber für die Bezeichnung der Zeitdauer derselben kein Mittel zur Hand. Aus diesem Grunde allein hätte sich diese Notation als gänzlich unpraktisch erweisen müssen, sobald der Gesang zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einer gewissen Entwickelungsstufe gelangt war, und, wie dargethan wurde, seine Befreiung von der Herrschaft des Worts anstrebte. Ganz anders dagegen verhält es sich mit der Tonschrift der Neumen. Der Ton als eine punktuelle Einheit wird hier naturgemäss und sinnvoll durch das Zeichen des Punktes, in Betracht aber auf seine längere oder kürzere Zeitdauer durch eine längere oder kürzere Linie dargestellt. Der Anschaulichkeit wegen kündigt die Linie ihre verschiedenen Werthverhältnisse theils durch ihre Lage an, indem sie in senkrechter oder schräger Richtung einen längern, in wagerechter dagegen einen kürzern Ton besagt, theils aber auch symbolisirt sie den letztern durch Andeutung eines kleinen Abschnitts am obern Ende. Diese drei Zeichen, der Punkt, die senkrechte oder schräge Linie, genannt der lange Strich (Virga longa) und die wagerechte oder der kurze Strich (Virga brevis) bilden die Grundbestandtheile dieser Notation, welche demnach die rhythmischen Verhältnisse auf einen dreifachen Tonwerth begründet, indem der Punkt als Element der Linie das geringste Maass von Zeitdauer andeutet. Zum Beweise, dass diese verschiedenen Zeichen verschiedenen Notenwerthen entsprechen, bedarf es nur, eine beliebige Stelle aus den ältesten neumirten Manuscripten zu entlehnen und jedem der angeführten Zeichen, der grossen und kleinen Virga und dem Punkt der Reihe nach die drei Werthbestimmungen der mittelalterlichen Note, als Longa, Brevis und Semibrevis zu substituiren. Es ergeben sich aus diesem Verfahren sechs Combinationen, von denen nur eine und zwar die oben angedeutete einen natürlichen Charakter und zugleich geregelten rhythmischen Fluss aufweist, während die übrigen ein unorganisches, wüstes Ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

menge von längern und kürzern Tönen zu Tage fördern, gegen welches sich das Gefühl auflehnt. Die genannten drei Zeichen, der Punkt, die aufrecht stehende und liegende Virga bilden somit die Grundfactoren der Rhythmik des Kirchengesangs und die Elemente der musikalischen Tonschrift; sie sind in ihren mannigfachen Zusammensetzungen fähig, das rhythmische Wesen kleinerer wie grösserer Tongruppen vor den Augen deutlich abzuzeichnen, gestatten also nicht nur eine sichtbare Darstellung von den einzelnen Tönen nach ihren verschiedenen Werthbestimmungen, sondern auch von Tonverbindungen, ja vollständigen melodischen Motiven. Folgt z. B. auf die liegende Virga die aufrechtstehende und sind beide verbunden, so bedeutet die Figur eine aufsteigende Ligatur, deren erste und tiefere Note von geringerer Zeitdauer als die zweite ist, oder nehmen wir als mittlern Werth der Töne die Viertelnote an, eine Ligatur von einer Viertel- und halben Note. Richtet sich nun die liegende Virga am Fuss der langen auf und bezeichnet sich als ebenbürtig mit dieser, so verwandelt sich auch jenes Viertel in eine halbe Note und die Ligatur bezeichnet zwei Töne von gleich langer Dauer. Erhält aber die lange Virga, die ihre ursprüngliche Stellung bewahrt hat, an ihrem obern Ende die Andeutung eines Abschnittes in Gestalt eines kleinen Striches, so ist die zweite Note der Ligatur die kürzere. Wird dagegen die liegende Virga, welche meist die Form eines Häkchens annimmt, mit einer durch jenes Zeichen als unvollständig dargestellte Virga verbunden, so drückt die Figur eine aufsteigende Ligatur von zwei kurzen Noten aus. Das aus solcher Verbindung zweier Virgen von gleichen oder verschiedenen Werthen hervorgehende Zeichen heisst Podatus, eine Ab-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

leitung vom griechischen Worte *πους*, d. h. Fuss, sei es nun, weil die Form in ihrer ursprünglichen Gestalt an einen Fuss erinnert oder weil die eine der beiden Virgen gewissermassen auf der andern fusst. Die umgekehrte Bewegung malt dieselbe Figur in ihrer Umkehrung, die Clivis; ist nämlich an den Kopf der langen Virga eine zweite gehängt, so kündigt sich eine herabsteigende Ligatur von zwei langen Noten an, zeigt sich dagegen der Kopf in Form eines Hakens herabgebogen, so deutet sich damit die Verbindung der langen Virga mit der kurzen an und die untere Note der Ligatur ist in diesem Falle kurz. Sie ist noch kürzer, wenn das Häkchen an seinem Ende jenes Zeichen aufweist, das eine Verkleinerung desselben durch Abschnitt symbolisirt, hier meist ein angehängtes Häkchen; in diesem Fall erhält die Note die geringste Zeitdauer, welche der Punkt bedeutet. Wird der Bogen der Clivis durch einen kleinen andern in entgegengesetzter Richtung auslaufenden am Wendungspunkte seiner Krümmung markirt, so will das besagen, dass die obere lange Note durch einen besondern Accent zu verschärfen ist.

In diesen beiden Gattungen des Podatus, denn die Clivis kennzeichnet sich leicht als einen umgekehrten Podatus, finden wir demnach die Bilder für die Verbindungen von zwei Tönen vor. Nach demselben System der Zusammensetzung lassen sich nun in ähnlicher Weise Gruppen von drei und vier Tönen mit ihren rhythmischen und melodischen Nuancen wahrnehmbar machen. Wird zu den beiden langen Virgen des Podatus am Kopfende der zweiten eine neue hinzugefügt, so entsteht die erste Figur des Torculus, d. h. eine Ligatur von drei langen Tönen in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auf- und niedersteigender Bewegung. Die zweite Figur zeigt wiederum die lange Virga im Verband mit zwei kurzen, die letztern in Form von Biegungen am obern und untern Ende nach Art der Clivis und stellt jene Ligatur als eine Synkope dar, so dass die längere und höhere Note zwischen zwei kürzern liegt. Eine Verschärfung des Accents will es bedeuten, wenn am Ende der obern Biegung sich das Symbol der Verkürzung, ein Häkchen, zeigt. Die gewöhnliche Clivis mit dem Zusatz einer langen Virga am Ende ihrer Biegung giebt die Figur des Porrectus und drückt die vorige Ligatur in umgekehrter Bewegung und in umgekehrten Verhältnissen aus, indem jetzt die mittlere und tiefere Note die kürzere ist; erscheint die Virga mit dem Zeichen der Verkürzung, so verringert sich der Zeitwerth der letzten langen Note.

Die hier angeführten Neumen geben schon durch die Form ihrer Zusammensetzung deutlich zu erkennen, dass sie Tonverbindungen bezeichnen, deren Noten auf das engste verschmolzen sind. Für Gruppen von freierm Charakter fehlt es an entsprechenden Figuren ebenfalls nicht. So führt der Scandicus eine lange Virga mit zwei kleinen oder zwei Punkten unter ihr in aufsteigender Folge vor, zeichnet also eine aufsteigende diatonische Reihe von drei Tönen ab, deren höchster der längere, die beiden untern die kürzern sind. Nehmen wir die obere Note im Werth einer halben, so würden die beiden untern, wenn durch kleine Virgen bezeichnet, als zwei Viertel, wenn durch zwei Punkte, als zwei Achtel zu fassen sein. Trägt die lange Virga das Zeichen der Verkürzung, so erhält sie selbstverständlich einen geringern Werth und würde eine Viertelnote statt einer halben ausmachen. Es

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erscheint auch die lange Virga mit einem Gefolge von drei kleinen, oder auch drei, ja fünf Punkten. Das Gegenbild von dieser Bewegung entwirft die Figur des Climacus. Sie stellt eine lange Virga dar, an deren Kopfende zwei kleine in wagerechter Richtung herabsteigen; jene ist also die längere, diese beiden sind die kürzern. Befindet sich an der Stelle der obern kleinen Virga ein Punkt, so gestaltet sich die Tonreihe nach unserm angenommenen Maasse als eine halbe Note, dann ein Achtel, darauf ein Viertel; sind beide Virgen in Punkte verwandelt, so vertreten sie natürlich beide den Werth von Achteln, und erhält die lange Virga das Zeichen der Verkürzung, so folgen beide Achtel auf ein Viertel. Wie beim Scandicus drei bis vier kleine Virgen oder Punkte zu der langen hinaufsteigen, so können beim Climacus ebenso viele von der obern langen herabsteigen. Die Tonfolge ist in diesem mannigfacher Modificationen fähig; es kann nämlich, wie oben, die erste kleine Virga durch einen Punkt ersetzt und die Kette nach der langen Note durch ein Achtel unterbrochen werden, es können ferner auf die erste kleine Virga zwei Punkte folgen, wodurch die Bewegung von der längsten Dauer über die minder lange zu der kürzesten sich steigert, es können endlich sämmtliche Virgen durch Punkte ersetzt, und die Punkte wiederum beliebig durch eine kleine Virga unterbrochen werden. Eine Erweiterung der Clivis und des Torculus bietet die Figur des Trigon oder Triangel, so genannt wegen ihrer Form, denn sie besteht aus zwei in schräger Richtung übereinander stehenden Punkten und der liegenden Virga neben dem untern, so dass sie das Bild eines Dreiecks abzeichnet. Jene zwei Punkte wollen bedeuten, dass die Zeitdauer der grossen Virga um das

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Doppelte vermehrt ist, die halbe Note sich also zu einer ganzen erweitert hat. So stellt also der Trigon eine Gruppe dar, in welcher, um beim angenommenen heutigen Notenwerthe zu bleiben, auf eine ganze Note ein Viertel, — und steht unter jener Virga noch eine zweite, — zwei Viertel folgen. Sind die beiden Virgen durch zwei Punkte vertreten, so vermindern sich die beiden Viertel in zwei Achtel, und dasselbe findet statt, wenn zwei Punkte jenen beiden, welche die ganze Note bezeichnen, vorangehen; der Trigon beschreibt alsdann eine Tonfigur, welche auf eine Bewegung der auf- und absteigenden Tonreihen im Charakter einer Synkope hinweist.

Die hier angeführten Neumen werfen nur die Bilder verschiedener Arten von Tonverbindungen ab; zu ihnen nun gesellen sich andere, welche sich auf das Schmuckwerk der Melodik, auf die Verzierungen und Nuancen des Gesangs beziehen. Hier begegnen wir zunächst dem Epiphonus, einer kleinen, convexen Linie, deren Krümmung nach oben hin offen ist. Das Zeichen kann seine Abstammung vom Podatus mit der gekürzten Virga nicht verhehlen und gleich diesem drückt es eine Steigerung nach der Höhe aus, nur hat der zweite kürzere Ton hier seine Selbstständigkeit verloren und ist zu einem Nachschlag verflüchtigt. Der Epiphonus giebt sich also als einen Accent zu erkennen, welcher mit der Appoggiatur in der modernen Musik viele Aehnlichkeit hat, und verlangt für den Ausdruck ein Decrescendo vom tiefern Ton zum höhern. Sein Gegenbild ist der Cephalicus, wie die Clivis dasjenige des Podatus; es kennzeichnet sich schon äusserlich als solcher in seiner Figur, indem die concave Seite der Curve nach unten gewendet ist. Der Name, eine Ableitung von dem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

griechischen Wort Kephale, Kopf, schreibt sich von einer häufig vorkommenden Gestalt des Zeichens her, welche durch die Verlängerung der Curve auf der einen Seite in gerader und schräger Richtung nach unten zu und durch die Krümmung des Bogens in Form einer Schleife an eine mit einem Kopf gezierten Linie erinnert. Wie der Epiphonus, so stellt auch der Cephalicus eine Art von Appoggiatur dar, nur dass bei ihm der Figur gemäss der höhere Ton den tiefern stützt. Die Erweiterung der Krümmung zeigt an, dass die Zeitdauer der tiefern Note zu verlängern ist, oder zwei kurze Töne statt des einen nachschlagen, wenn der Uebergang zum nächsten Melodieton mehr als eine Note verlangt. Denn der Epiphonus wie der Cephalicus dienen als, so zu sagen, flüssige, leicht übergleitende Noten (notae liquescentes) dazu, Intervalle der Melodie durch leichte Nachschläge zierlich zu verbinden. Zu dieser Gattung verbindender Verzierungen gehören die Tonfiguren, welche die Namen Quilisma und Salicus bedeuten. Das Quilisma besteht in einem Zeichen, welches aus drei verbundenen Epiphonen zusammengesetzt ist und bekundet damit äusserlich eine Verwandtshaft mit dem Epiphonus in der Art der Ausführung; auch hier gleitet die Stimme von einem Ton zu einem andern unmerklich hinüber, allein die Bewegung geht hier von der Tiefe nach der Höhe und das in allen Zwischenstufen durchmessene Intervall umfasst mindestens und in der Regel eine kleine Terz. Das äussere Bild des Zeichens indess, die zickzackförmige Gestalt desselben, weist auf einen eigenthümlichen Vortrag der Tonfigur hin, welcher erzeugt wird, indem die Stimme von der tiefern zur höhern Note in leichten, schnellen Kehlschlägen hinüberträgt. Je häufiger solche

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kehlschläge angebracht werden, in desto kleinere Bruchtheile zerfallen die Zwischentöne. Vermittelst unserer Notation lässt sich mithin diese Figur nicht veranschaulichen, annäherungsweise indess mag man sie sich in ihrer einfachsten Form als eine chromatische Triole vorstellen, wobei jedoch zu beachten ist, dass diese nicht als geschieden, sondern unmittelbar ineinander fliessend zu fassen ist. Der Salicus unterscheidet sich vom Quilisma nur dadurch, dass der Uebergang sprungweise geschieht und weniger Kehlschläge hören lässt, wie auch äusserlich aus seinem Zeichen, einer Verbindung von zwei Epiphonen, zu erkennen ist. Das Quilisma kommt auch in Verbindung mit der Clivis und dem Climacus vor und entfaltet dann mit seinem charakteristischen Schmuck eine ausdrucksvolle Tongruppe.

Eine Verzierung ganz besonderer Art fördert der Strophicus zu Tage, welcher den mehrmaligen Wiederschlag desselben Tons verlangt. Sein Zeichen besteht in einer aufrechten Virga mit dem Strich der Verkürzung am Kopf; so viele deren nebeneinander stehen, so oft wird der Ton im Portament angeschlagen. Sollen kürzere Töne auf einander folgen, also die Bewegung schneller sein, so treten für die Virga kleine Häkchen ein; zeigt eins derselben den Strich der Verkürzung am Fuss, so ist das ein Wink, dass der Ton schnell abzubrechen ist. Die verschiedenen Zusammenstellungen dieser Zeichen ergeben ebenso verschiedene rhythmische Combinationen; folgen z. B. auf zwei Virgen zwei Häkchen, so sind nach unserm Tonsystem die ersten etwa als zwei Viertel, die andern als zwei Achtel zu behandeln, oder finden sich fünf Häkchen gesondert zu je zwei und je drei vor, so zeichnen sich die letztern

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

triolenartig von den ersten ab. Weitere Ornamente und zwar ganz anderer Art führen der Pressus, der Oriscus und die Gutturalis vor. Der erste, eine kleine Wellenlinie in horizontaler Lage mit einem Punkt unter den Biegungen verlangt, wie schon der Name bezeichnet, einen Druck auf den Ton vermittelst eines tremulirenden Anschlags, dieser löst sich in einen kurzen Triller, einen Mordent auf, wenn jene Wellenlinie mit einer Biegung und ohne Punkt sich wie beim Oriscus in senkrechter Lage befindet, und ebenso bei der Gutturalis, einer kleinen Curve, die Höhlung nach unten gekehrt, der verkehrte Epiphonus, nur dass hier der Ton am Schluss kürzer abgestossen wird. Alle drei Zeichen beziehen sich mithin auf dieselbe Verzierungsform und drücken nur verschiedene Modificationen derselben aus; nur der Pressus kennzeichnet insofern einen Unterschied, als der tremulirende Ton einen tiefern kürzern stützt, während der Oriscus und die Gutturalis mit keiner Tonfolge in unmittelbarem Zusammenhange stehen. Der Triller kam überhaupt in den mannigfachsten und feinsten Schattirungen zur Anwendung, denn nur daraus lassen sich die verschiedenen Zeichen erklären, welche in diesem Ornament des Gesangs zusammentreffen. So deutet der Ancus, eine Verbindung des Epiphonus mit der Virga zur Rechten, häufig auch durch einen kleinen Cephalicus dargestellt, der sich auf eine kleine wagerechte Linie stützt und die Figur einer 2 bildet, einen ähnlichen Effect, wie der Oriscus. Auch der Pressus tritt mitunter in einer andern Form auf, welche dem Buchstaben F ähnelt und mit einem Punkt unter dem Bogen versehen ist; er tritt dann als der grössere Pressus auf und besagt eine Verstärkung der Stimme. Ein anderes Zeichen, eine Clivis gekrönt mit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einer umgekehrten Gutturalis, gehört ebenfalls in diese Kategorie der Nuancen und macht sich als den schwachen Pressus kenntlich, d. h. es drückt nur eine leichte Steigerung des Ausdrucks vermittelst einer geringen Vibration des Tons aus. Auch diese Neumen gehen, wie das Quilisma Verbindungen mit andern ein; so hängt sich der Pressus gern an die Clivis, schiebt sich die Gutturalis häufig an die Stelle eines der Punkte im Scandicus ein; der von ihr eingenommene Ton wird dann durch einen Mordent verziert.

Wir haben in den vorgeführten Zeichen die primitive Tonschrift vor uns, welche die ältesten Manuscripte aufweisen. Es fehlt zwar nicht an Varianten in Figuren und Benennungen, welche lokale Verhältnisse und Gewohnheiten leicht erzeugen konnten, allein diese fördern keine wesentlichen Differenzen zu Tage und lassen sich auf die obigen Zeichen zurückführen. So äusserlich betrachtet erscheinen sie freilich nichts weniger als klar und verständlich, in ihrer Vereinigung über dem Text bilden sie ein phantastisches wirres Durcheinander von Punkten, Strichen, Häkchen, Halbbogen in seltsamen Zusammenstellungen, ein Räthsel, das alles menschlichen Scharfsinnes zu spotten scheint, und doch sehen wir diese Schrift auf die einfachsten Verhältnisse zurückgeführt, finden sie den Forderungen des Bedürfnisses durchaus entsprechend. Man kann die Tonbilder nicht einfacher und plastischer darstellen, als es durch die Neumen geschieht. Oder giebt es etwa ein passenderes Zeichen für die Einheit des Tons als den Punkt, für die Fortdauer desselben als die Linie, und soll diese Fortdauer plötzlich abgebrochen werden, lässt sich das etwa anschaulicher ausdrücken, als durch

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

jenes Zeichen, welches die Linie als abgeschnitten erscheinen lässt, und vermag man die stufenweisen Schritte und Windungen des Gesangs in die Höhe oder Tiefe treuer für das Auge abbilden als durch die mannigfachen Krümmungen der Linie? Ueberdies prägt sich zugleich in der successiven Verbindung dieser elementarischen Zeichen zu einfachern und complicirteren Figuren das Bild der Genesis der Melodik sichtbar aus, denn offenbar ist die Entstehung der Formen des Podatus, der Clivis, des Torculus u. s. w. Hand in Hand mit der Entstehung und allmählichen Erweiterung der Tongruppen, deren Entfaltung zu melodischen Formeln und Motiven gegangen.

Dagegen tritt in dieser Tonschrift ein Mangel hervor, der ihrer Entzifferung so grosse Schwierigkeiten in den Weg gelegt hat, ja dieselbe bei den Gesängen, welche sich im Messritus aus den ältesten Zeiten nicht in die späteren Noten übertragen, noch jetzt zum Theil unmöglich macht. Die Neumen vermögen wohl von der Form der Ausführung des Gesangs eine klare Anschauung zu geben, lassen uns jedoch im Stich, wenn es sich darum handelt, die Intervalle, in denen sich die Melodie bewegt, zu bestimmen. Dieser Uebelstand machte sich in den Zeiten, wo die Notation in der allgemeinen Praxis und Blüthe stand, keineswegs so fühlbar, als es uns heutigen Tages vorkommt. Der Strom der Melodik bewegte sich damals in einem so engen Bett von tonalen und stylistischen Bedingungen, die Unterschiede der neuern Gesänge von den ältern waren so gering und so vermittelt, dass mit den gewohnten Zeichen sich auch das entsprechende musikalische Bild rein und vollständig dem Sinn einprägte und der Instinct leicht das Richtige errieth. Die Tradition

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ersetzte das, was die Semiotik an Deutlichkeit vermissen liess; sie bildete den Schlüssel zu den Chiffern der Schrift und diesen Schlüssel übermachte in der päpstlichen Sängerschule gewissenhaft eine jede Generation der nächsten. Denn man darf nicht vergessen, dass die päpstlichen Sänger die Regeln ihrer Kunst als eine Geheimlehre den Fremden sorgfältig zu verschliessen pflegten und dass der Schleier des Geheimnisses die Tradition festigt und vor Entstellung bewahrt. Die Weisen waren ihnen geläufig und wurden durch Vorsingen von Seiten des Lehrers den Schülern eingeprägt, und die Neumen dienten zugleich dazu, die Methode des Vortrags zu fixiren und für den praktischen Unterricht zu veranschaulichen. Mit einem Wort: man dachte damals musikalisch in diesen Zeichen, wie wir es heute in den Noten thun. Aus ihrem Charakter ersieht man auf den ersten Blick, dass sie sich nur für den Gesang eignen und für die instrumentale Musik schwerlich in Anwendung kommen konnten. Jene sieben Buchstaben aber, deren Einführung man dem Papst Gregor zuschreibt, waren in der That für die Sänger der Schule ganz überflüssig und konnten nur, — standen sie wirklich im Gebrauch, — als ein erleichterndes Hülfsmittel beim Unterricht einigen Werth haben. Wir haben mithin in den Neumen die eigentliche nota romana, die alte römische Note zu erkennen.

Doch woher stammen diese Tonzeichen? Wir sehen sie gegen Ende des 8. Jahrhunderts, — denn über dasselbe reichen die ältesten hier massgebenden Manuscripte nicht hinaus, — als eine fertige Schrift plötzlich an das Licht treten, aber keine Nachricht giebt uns Kunde, wo und wann diese Schrift entstanden und in Praxis gekommen



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wäre. Ihr griechischer Ursprung lässt sich nicht verkennen, denn solchen bezeugen die Namen, allein darauf beschränkt sich auch Alles, was die Geschichte über sie uns zugeführt hat. Die Ansichten über diesen wichtigen Punkt, welche von den gediegensten und angesehensten Musikforschern verfochten werden, gehen weit auseinander und beruhen zum grössten Theil auf Hypothesen, denen die geschichtliche Begründung abgeht. So will Cousemaker in den Neumen eine innige Verwandtschaft mit den griechischen Accenten wahrnehmen; in der Virga findet er den scharfen Accent des Akut, in dem Punkt den schwächern oder den Gravis wieder, und wie diese beiden sich in dem zusammengesetzten Accent des Circumflex verbinden, so vereinigen sich die beiden einfachen Neumen in der Clivis, die wohl nur zu Gunsten ihrer Figur vor dem Podatus bevorzugt ist, weil ihre gekrümmte Linie eine gewisse scheinbare Analogie mit dem Circumflex gestattet. Es passt ihm für seine Behauptung, dass der Gebrauch der von Isokrates eingeführten Accentzeichen in eine Zeit fällt, welche der christlichen Zeitrechnung nicht entlegen ist. Gegen die Ansicht Cousemakers spricht schon, abgesehen von andern Gründen, die zweifache Werthbezeichnung der Virga, welche die zusammengesetzten Neumen hervorheben; vollends unhaltbar aber ist seine Theorie von der Analogie des Circumflexes mit der Clivis.

Fétis dagegen geht von einer andern Annahme aus; er findet eine Aehnlichkeit zwischen den Neumen und der äthiopischen Notationsweise der abyssinischen und armenischen Kirchen und mit den Zeichen der orientalischen Juden. Aus dem Innern des Orients und Afrikas seien sie in die Druidenwälder des Nordens gewandert,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und von dort bei den Invasionen der Barbaren in das südliche und westliche Europa von diesen den Römern übermacht worden. Fétis ist entschieden ein Romantiker.

Mit weit richtigerem Blick bringt Nisard die Neumen mit den Zeichen der römischen, von Ennius erfundenen, von Tiro erweiterten und verbesserten tachygraphischen Schrift in Verbindung. Eine jede Abbreviatur sei nota genannt worden und daher schreibe sich der Ausdruck nota romana, der für die musikalische Notation eingeführt wurde. Obwohl die Beweise für seine Ansicht auf falschen Voraussetzungen beruhen, so hat doch dieselbe das für sich, dass sie auf den richtigen Weg leitet.

Es kommt dabei Nisard zu Gute, dass das Wort Neuma, obwohl es ursprünglich eine Kette von Tönen bezeichnet, doch auch den Begriff von Nota in sich fasst. Die Etymologie jenes Ausdrucks wirft zugleich einiges Licht in das Dunkel, welches über die Geschichte dieser Semiotik sich ausbreitet. Die griechischen Accentzeichen konnten, abgesehen von anderen Gründen, schon deshalb im lateinischen Kirchengesang nicht Fuss fassen, weil hier die Quantität der Sylben für deren Betonung in keinen Betracht kam. Vielmehr musste, als das musikalische Element sich im Schmuck melodischer Tonverbindungen zur Geltung brachte und zugleich mannigfache rhythmische Nuancen einführte, ein dreifacher Grössenwerth des Tons von selbst erzeugen. Und nun sich das Bedürfniss fühlbar machte, die verschiedenen Tonbilder äusserlich für das Auge zu fixiren, war man gewissermassen gezwungen, in Ermangelung einer ausreichenden Notation, seine Zuflucht



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu jenen stenographischen Zeichen zu nehmen; lagen sie doch zur Hand, als sie zu ähnlichen Zwecken verwendet wurden. Natürlich konnte der Bildungsprocess der Semiotik nur allmälig und in organischem Zusammenhang mit der reichern Entfaltung des Gesangs vor sich gehen. Leider fehlt es uns gänzlich an Nachrichten, ob vielleicht früher in Italien eine populäre Tonschrift gegenüber der complicirten griechischen bestanden hatte. Sollten vielleicht jene Zeichen auch zu einem solchen Nebenzwecke gedient haben?

Die Neumen geben uns demnach eine Anschauung von dem gregorianischen Gesange, die sich mit dem Begriff eines cantus planus, einer starr in gleichmässigem Schritte sich bewegenden Singweise durchaus nicht reimen will. Die letztere finden wir allerdings auch vor, er begegnet uns in denjenigen Theilen der Liturgie, die, wie die Lectionen das Vorherrschen des Worts erheischen und deshalb nur eine dürre Cantillation bedingen, ferner auch in einzelnen Hymnen, deren von Alters her überkommenen Weisen einen choralartigen Charakter entfalten. Wo sich aber in den Gesängen eine gehobene Stimmung, ein besonders gesteigertes Empfindungswesen Luft macht, namentlich bei solchen, welche wie das Graduale dem Einzelnvortrag überlassen sind, sprudelt die Melodie frisch und keck auf, umströmt das Wort in mannigfachen, scheinbar willkürlichen rhythmischen Brechungen, trägt es auch in längern musikalischen Phrasen, in vielfach gegliederten arabeskenartig sich windenden Passagen mit sich fort, sie gebahrt sich dann wohl als Dienerin der Stimmung, welche der Text anschlägt, allein nicht mehr als Dienerin des Worts. Man hüte sich nur, das Bild von dem Charakter dieser

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Melodik nach der steifen psalmodirenden Vortragsweise zu gestalten, welche den Gesang heutigen Tages in unsern Kirchen so trostlos entstellt, oder nach den starren, schweren Noten, welche das Mittelalter späterhin an der Stelle der Neumen einführte. Frei und ungehemmt durch die Schranken eines künstlichen Taktsystems und durch die Regeln eines ebenfalls künstlichen Periodenbaus, erschliesst sich dort der Melos, nur den Trieben seiner eigenen Natur folgend, breitet und dehnt sich unter der Blütenfülle verschiedenartig gegliederter Tongruppen und mannigfaltiger rhythmischer Nuancen aus in das Unbestimmte, wie es den Anschein hat, gleich einer unendlichen Melodie. Nur den Gesetzen der Tonalität gehorchend, geht er im Uebrigen seine eigenen Wege, kokettirt sogar mit der von der Kirche so verpönten Enharmonik der Alten, indem er den Vierteltön neben dem Halbton verwendet und schrickt nicht einmal vor dem Teufel in der Musik, dem Tritonus oder der übermässigen Quarte zurück, der sich in diesen Weisen nicht selten sehen lässt. Wie auf einer Aue in ihrem Frühlingsschmuck Kräuter von allen Arten und Blumen von allen Farben und Gattungen in ungeregeltem Durcheinander wachsen und sich dennoch über das Ganze der Zauber einer Harmonie ausbreitet, so strahlt aus der Melodik dieser Gesänge bei aller Formlosigkeit ein Bild hervor, das harmonisch, wenn auch eigenthümlich berührt.

Das Auge des Beobachters entdeckt in dem Geäder ihrer Architektonik die Einflüsse eines Systems, dessen Theorie freilich noch im Keime liegt und nur erst mit der Entstehung und Ausbildung der Harmonie sich entwickeln konnte. Wie wir gesehen haben, con-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

centrirt sich das rhythmische Spiel in bestimmten Massverhältnissen hinsichtlich der Zeitdauer der Töne, in den gegenseitigen Werthbeziehungen des Punkts und der beiden Virgen und wurde ein Grundton der Stimmung durch das Vorwalten gewisser Accente, Intervalle und Tonformeln erzielt, welche die Charakteristik des Ausdrucks vermitteln. Im Weitern hielt auch die Tonalität die Melodiebildung innerhalb gewisser Schranken durch das Gebot, die Phrasen nur mit bestimmten Tönen anzufangen und zu beenden, welche der Modus als seine charakteristischen Merkmale anerkannte. Der Mangel der Harmonie rief diese Bedingungen hervor, ohne sie wäre der Gesang in ein ausdrucksloses unorganisches Tonwesen zerflossen.

So finden wir also schon im 9. und 10. Jahrhundert bei den römischen Sängern den vollständigen Apparat von Ziermitteln vor, den die moderne Gesangstechnik verwendet; die Appoggiatur, der Mordent, Vorschläge jeglicher Art, sogar in Form von Triolen, das Portament, das heut noch so beliebte Tremolo, alle diese und noch andere Nuancen, denen selbst die Künstler der neuern Zeit nicht mehr gewachsen sind, zeugen für einen hohen Grad von Kunstfertigkeit. Es traten sogar Tonformeln hervor, welche es mit den kühnsten Coloraturen der italienischen Schule in ihrer goldenen Zeit aufnehmen können; ja sogar das Kunststück, mit welchem die berühmte Faustina zu ihrer Zeit so grossen Effect machte und das sie zuerst in die Musik einführte, nämlich der schnelle Wiederschlag desselben Tons bei ausgehaltenem Athem, war damals eine häufig vorkommende Verzierung und den Sängern ganz geläufig. Dann aber tauchen in den zusammengesetzten Neumen auch schon die Factoren der neuern Melodiebil-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dung auf. Könnte man sich die damalige Melodik durch eine entsprechende und fliessende Harmonie gestützt denken, so würde sie bei den scharfen rhythmischen Einschnitten, namentlich bei dem Vorherrschen der Synkope, ein Bild aufstellen, das eine annähernde Aehnlichkeit mit dem figurirten Styl des 17. Jahrhunderts hatte, denn auch den vornehmsten Hebel der neuern Melodiebildung, die Sequenz oder die treue Wiederholung einer Figur auf andern Tonstufen, treffen wir hier ebenfalls an, wenngleich ihre Erscheinung stets den Charakter eines zufälligen Ereignisses hat. Und endlich spricht sich in der oben geschilderten eigenthümlichen Verwendung gewisser Intervalle und Tonformeln das Bedürfniss nach thematischer Behandlung des musikalischen Stoffes aus, verrathen sich mithin die ersten Spuren jenes Grundgesetzes, das der Architektonik unserer heutigen Tonkunst zu Grunde liegt. Der Typus jener Melodik dagegen war allerdings noch einer starren Monotonie verfallen; trotz des Reichthums an Ausdrucksmitteln vermochte der Gesang nicht die Töne der verschiedenen Empfindungen anzuschlagen, die Stufenleiter der Stimmungen zu durchlaufen. Es waren ihre ersten freien Naturlaute, welche die reizvollste der Künste jetzt vernehmen liess, fromm wandte sie sich von der Welt und deren Lust ab und sang ihre Lieder wie im Hochgefühle der gewonnenen Vollkraft nur zur Ehre und zum Preise des höchsten Wesens. Noch hat sich der jungen Muse die Welt der Leidenschaften nicht erschlossen, in ihren Weisen lässt sich der Herzschlag eines warmen individuellen Lebens noch nicht verspüren; darum verrathen die Gesänge wie die alten kirchlichen Musiv-Bilder stets nur ein und denselben Farbenton und entbehren gleich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

diesen das Gepräge einer perspectivischen Vertiefung, welche erst durch die Erfindung der Harmonie zu gewinnen war.

Auf dieser Stufe der Entwicklung stand der Gesang, als die Barbarei in Rom während des 9. und 10. Jahrhunderts den höchsten Grad erreicht hatte. Der spröde Stoff war in Fluss gebracht, für melodische Formen bildungsfähig geworden und mit der Melodik war zugleich die Singkunst zur Virtuosität herangewachsen. Dass der Verfall der Bildung in Rom während dieser Zeit diese Kunst unversehrt liess, beweist das Zeugniss des Diacon Johannes, des Biographen Gregor's, nach welchem noch am Schluss des 9. Jahrhunderts die Einrichtungen der Schule unversehrt bestanden, und der Charakter der Notation, welche die aus dem 10. Jahrhundert stammenden Manuscripte aufweisen, lässt sogar auf die höchste Blüte der Virtuosität schliessen, während im Auslande, wo die Tradition der festen Grundlagen entbehrte, die Sache sich anders verhielt. Wie hohe Anforderungen man damals an den Sänger überhaupt stellte, ergiebt sich aus den Vorschriften des berühmten Erzbischofs von Mainz, Rabanus Maurus: „Der Psalmist, — sagt derselbe, — muss in Stimme und Kunstfertigkeit sich dermassen auszeichnen, dass er durch süssen Reiz die Gemüther in Erregung setzt. Seine Stimme darf nicht rauh, nicht heiser, nicht misstönend sein, sie muss vielmehr einen vollen Klang entfalten, muss lieblich und hell tönen, zugleich biegsam sein und die Fähigkeit besitzen, die Töne und Melodien so wiederzugeben, wie es die Heiligkeit der Religion verlangt, nämlich ohne tragische Exclamationen und in ihrer Modulation die christliche Einfachheit abspiegelnd. Auch soll sie nicht den Cha-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rakter der weltlichen Musik oder gar der theatralischen Kunst verrathen, sondern vielmehr das Gefühl der Zerknirschung im Hörer erzeugen. Eine vollkommene Stimme muss hoch, hell und angenehm sein; hoch damit sie steigen kann, hell um mit ihrem Klange die Ohren zu erfüllen, angenehm, um der Seele des Hörenden zu schmeicheln. Die Alten enthielten sich, wenn sie singen mussten, schon den Tag vorher der gewöhnlichen Speisen, sie nahmen, um ihre Stimme gut zu erhalten, nur einige magere Gemüse zu sich, weshalb man die Sänger Bohnenesser zu nennen pflegte. Wenn schon die Heiden so etwas thaten, um ihre Stimme zu schonen, um wieviel mehr wäre es die Pflicht der Christen, sich aller sinnlichen Lust zu enthalten, da sie nicht nur für ihre Stimme, sondern auch für ihre Tugend Sorge tragen sollen.“ — In der That wenn einer der Sänger aus jener barbarischen Zeit heute in unsere Kirchen träte und hier die alten Weisen vernähme, er dürfte uns leicht für Barbaren erklären und hätte von seinem Standpunkt aus nicht Unrecht.

Von nun an beginnt der Kirchengesang in eine neue Phase einzutreten. Aus seinem elementaren Wesen hatte er sich zu organischen Verhältnissen emporgearbeitet, die ihm die Grundzüge eines künstlerischen Charakters verliehen; der sich nun vorbereitende grosse Umschwung in den politischen Gestaltungen wie in den Culturgesetzen führte ihm neue Lebensbedingungen und neue Bildungstriebe zu. Namentlich sehen wir jetzt einen mächtigen Factor an das Licht treten, welcher für lange Jahrhunderte den Einfluss auf die Entwickelung der jungen Kunst monopolisirt. Durch die Monarchie Karl's d. Gr. waren die Güter der römischen Cultur mit den Ideen des Chri-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stenthums den fränkischen Stämmen übermacht worden, die in ihnen enthaltenen Bildungselemente hatten in der zwar rohen, aber sehr bildsamen Natur dieser Völkerschaften einen ergiebigen Boden gefunden. Die Gelehrtenschule am Hofe des grossen Kaisers wurde der Ausgangspunkt einer neuen Culturströmung, welche allmälig in weitern Ringen vordrang, im Norden und Westen den Sinn für Wissenschaft und geistige Bestrebungen erweckte und nährte, während derselbe in Italien fast gänzlich erloschen war. Mit dieser Bewegung war seit dem 9. Jahrhundert die ernste Gestalt des Boëthius, des letzten Römers, welcher unter der Herrschaft Theodorich's die Strahlen hellenischer Kunst und Weisheit in seinen Werken aufgefangen und der Nachwelt bewahrt hatte, aus dem Dunkel hervorgetaucht und mit ihm zugleich das Wunderbild der alten griechischen Tonkunst, deren Lehre er in seinem Buch über die Musik aufbewahrt hat. Die Wirkung dieses Buches war ungeheuer, es eröffnete den Augen eine neue Welt der Harmonie in dem System, das es enthielt, man fand in ihm einen ungeahnten Reichthum an fertigen theoretischen Bestimmungen für die Architektonik musikalischer Gedanken, den vollständigen Apparat zu einer Formenlehre vor, deren Bedürfniss nachgerade fühlbar geworden war. Es drang, sich rasch verbreitend, in die Schulen und Klöster und bildete im 10. Jahrhundert das Evangelium für die musikalische Kunst, während das Trostbuch der Philosophie des Weisen von Hand zu Hand ging und die Liebe zur Weltweisheit anfachte. Die Musik wurde jetzt unter die Zucht der griechischen Wissenschaft gegeben, und jene grosse Reaction, welche unter Karl d. Gr. die verwilderte Menschheit wieder zu dem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Urquell aller wahren Cultur des klassischen Alterthums zurückführte, sehen wir in der kirchlichen Tonkunst fortwirken, als die andern Gebiete des geistigen Lebens unter barbarischer Gesittung vergraben lagen oder doch nur schwache Regungen des künstlerischen und wissenschaftlichen Triebes verriethen. Das Bild der Renaissance leuchtete also in der Musik schon zu einer Zeit hell und freundlich auf, in welcher sich auf anderen Gebieten noch keine Ahnung dieser ewig denkwürdigen Richtung ausspricht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Die Sängerschule im Mittelalter.

Wir haben das Institut auf einem Punkt verlassen, wo es in der ersten Blüte seiner künstlerischen Wirksamkeit stand. Wir sahen aus seinem Schooss einen reichen Kunstgesang hervorwachsen, dessen Zweige und Absenker weit über Italien hinaus in das Abendland hineinreichten, sahen die Anstalt durch hinreichenden Besitz gesichert gegen die Ungunst der Zeiten, ihre Mitglieder in den Ehren einer allgemeinen Anerkennung als die ersten unerreichten und unerreichbaren Virtuosen der Welt. Auch die nächsten Jahrhunderte führen in den äussern Zuständen keine wesentliche Veränderung herbei; wie früher steht dem Colleg die Schule zur Seite, in welcher eine Anzahl von Knaben ihre Ausbildung erhalten, müssen Sänger und Schüler sich den Regeln eines Convicts fügen. Ob sie durch die stürmischen Zeiten des 10. und 11. Jahrhunderts an ihren Gütern oder Existenzmitteln geschädigt wurden, lässt sich wegen Mangel an ausreichenden Documenten nicht bestimmen, doch lässt sich wohl das Gegentheil annehmen, weil das Institut ohne sichere und bedeutende Hülfsquellen bei den fortwährenden Unruhen und der allgemeinen Uncultur in Rom unfehlbar für immer zu Grunde gegangen wäre. Die römischen Ritualbücher jedoch, die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einzige uns zur Hand liegende zuverlässige Quelle, führen die Sänger und Schüler in ihren früheren Functionen vor, und nichts deutet in ihnen an, dass eine Störung in den alten Verhältnissen vorgegangen wäre. Allein wenn die Formen und Grundlagen dieselben geblieben sind, so entgeht uns doch nicht eine gewisse Umwandlung in dem Charakter der Anstalt, die sich von jetzt an nach und nach bis zur Uebersiedlung der Päpste nach Avignon vollzieht. Dieser Process steht mit der Steigerung der päpstlichen Gewalt im Verlaufe des grossen Investiturstreits zu einer Weltmacht in engster Verbindung, und ist nur das getreue Spiegelbild dieses Umschwungs. Man kann in den römischen Ritualbüchern deutlich verfolgen, wie sich der Oberpriester der Kirche endlich als Weltherrscher enthüllt. Die zehn ersten Ordines zeigen uns den Papst noch streng im clericalen Kostüm, obwohl umstrahlt von hierarchischem Glanz, als Pontifex Maximus; der elfte Ordo dagegen führt ihn schon mit Vorliebe bei feierlichen Processionen im Schmuck der Krone vor und umkleidet den Knecht der Knechte Gottes durch die Betonung seiner Krönung vor und nach der Messe mit dem Schimmer weltlicher Herrlichkeit; der folgende des Cencius geht nun vollends so weit, den letzten Schleier symbolischer Beziehungen von der Gestalt des kirchlichen Oberhauptes abzuziehen, indem er statt des Wortes Krone den alten römischen Ausdruck Regnum für das symbolische Zeichen der Weltherrschaft einführt. Man fühlt es heraus, dass die Tiara nicht mehr von der Gnade des Kaisers, von der Gunst des römischen Adels und Volkes abhängig ist, sondern das freie Geschenk der Kirche durch deren Senat, durch das um diese Zeit gegründete Cardinalscolleg zu werden beginnt. Die frühern

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ohnehin schon üppigen Cultusformen haben sich zu einem complicirten Netz von mannigfaltigsten Ceremonieen ausgesponnen, dessen Fäden nicht sowohl in der Person des Nachfolgers Petri als in dem weltherrlichen Thron des Herrschers der Christenheit als ihrem Mittelpunkt zusammenlaufen, ihn mit einem farbigen, im echt byzantinischen Styl gehaltenen Schaugepränge umgeben. Die Processionen an den grossen Festtagen von Ostern und Weihnachten gestalten sich nun zu wahren Triumfzügen; gekrönt mit dem Regnum, gekleidet in ein weites weisses Gewand, über welches der Purpurmantel herabfloss, sass dann der Papst auf einem weissen mit Scharlach bedeckten und mit Silber aufgeschirrten Maulthier, dessen Zügel Könige und Fürsten führten, wenn solche in Rom sich grade aufhielten, während er wiederum an andern Festen baarfuss in Knechtsgestalt einherging und in solcher Demuth noch mehr als in jenem Prunk die Majestät des Herrn aller Herren offenbarte. Beim Gedächtnissmahl in der Basilika am Donnerstag vor Ostern nimmt der Papst die eine Seite des Tisches allein in Beschlag und verkörpert in seiner Person das ideale Bild des Heilands, in der Festmesse dagegen erscheint er in der vollen Majestät des Königs der Kirche und aller Könige und Herrscher. Wie seltsam contrastirt der glanzvolle märchenhafte Pomp, den diese Ritualbücher vorschreiben und schildern, mit den gleichzeitigen wüsten Zuständen in Rom; man möchte in der That irre werden an der Wahrhaftigkeit der Geschichte, denn man kann es sich kaum vorstellen, dass dieselben Päpste, die wir hier mit den höchsten Ehren geschmückt sehen, sich in der heiligen Stadt nie sicher fühlten, dass sie die Heiligkeit ihrer Würde fortwährend mit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Gräueln wilder und blutiger Parteikämpfe erkaufen mussten.

Die Majestät des Papstes übergoss natürlich die zahlreichen Beamten des Hofes, welche die päpstliche Familie bildeten, namentlich aber die Sänger, mit den vollen Strahlen ihres Glanzes. Zwar finden wir in ihnen das alte Colleg von Subdiakonen mit seinen Formen und Regeln wieder, nur dass es sich numerisch erweitert hat, denn die Zahl von sieben Mitgliedern, welche noch im 11. Jahrhundert vorkommt, will nicht mehr ausreichen, die Schule hat im Laufe der Zeiten eine Zunahme erfahren, wie ein vorhandener Vertrag der Sänger mit dem Lateran im 13. Jahrhundert darthut. Allein der bescheidene Titel Prior hat längst dem vornehmern Primicerius für den Vorsteher Platz gemacht und wir treffen diesen mit einem Charakter bekleidet an, der ihn als einen höheren Hofbeamten kennzeichnet. Bei der Bestätigung des Papstes Calixt II. 1119 zeigen die Unterschriften auch den Namen Nicolaus, Primicerius der Sängerschule mit der üblichen Formel und zwar folgt derselbe auf den letzten Cardinaldiakon. Es hatte demnach der Primicerius eine Stimme bei diesem wichtigen Act und reihte sich dem Range nach den Cardinaldiakonen an. In so bevorzugter Stellung führt ihn und die Sänger auch der Ordo des Benedict vor. Bei der Procession an dem Feste Mariä Reinigung ordnet und hält der Primicerius dem Papst den Mantel, während er die Antiphone singt und bei der grossen Procession zu Weihnachten nimmt er ihm die Mitra ab, wenn derselbe im Presbyterium angelangt ist und empfängt den Segen. An bestimmten Festen, wie Ostern, Mariä Reinigung, erhalten Primicerius und Sänger den Frieden vom Papst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unmittelbar nach den Cardinaldiakonen und auf diese folgten sie auch in der Nutzniessung der Altarspenden in der Vaticanischen Basilika, indem ihnen die siebente, jenen die sechste Woche zukam. Der Rang des Primicerius tritt schon in der vorschriftsmässigen Ordnung der feierlichen prunkvollen Procession zur Kirche des hl. Stephan auf dem cölischen Berg am Feste dieses Heiligen in die Augen fallend hervor. Diese Procession entrollt uns zugleich ein imposantes Bild von der Prachtentfaltung des päpstlichen Hofes in der damaligen Zeit. Den Zug eröffnete der jüngste Subdiakon der Basilika mit dem Kreuze, dann folgte ein aufgezäumtes Pferd des Papstes ohne Reiter nebst zwölf Fahnenträgern, hinter welchen zwei Flottenpräfecte in weiten prächtigen Pluvialen gingen. An sie schlossen sich die fremden Bischöfe oder Erzbischöfe, wenn sie sich in der Stadt befanden, an diese die Cardinalbischöfe und die Aebte der Stadt, dann kamen die Cardinalsprediger und nach ihnen die Canceleibeamten und Advocaten. Nun erschienen die Districtsubdiakonen und die Sängerschule mit den griechischen Subdiakonen, welche an diesem Tage das Evangelium und die Epistel zu lesen pflegten, worauf die Subdiakone der Basilika, deren Fest gefeiert wurde, nächst ihnen die Cardinaldiaconen zu zweien einherschreiten. Zwischen den Zügen der Subdiakonen und Cardinaldiakonen ging der Primicerius der Schule, an seiner Seite der Prior der Basilika, welcher nebst dem Archidiakon dafür zu sorgen hatte, dass die Ordnung der Procession keine Störung erlitt. Der letztere folgte auf die Cardinaldiakonen, in einiger Entfernung vor ihm zeigte sich der Papst auf einem mit Scharlach geschmückten Pferde, in eine weisse Planeta gekleidet, neben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ihm der Stadtpräfect umgeben von den Richtern, alle in farbigen Pluvialen, einige Schritte vor dem Pferde ging der Prior der Regionensubdiakonen mit einem Tuche, dessen der Papst sich zur Reinigung des Mundes bediente, wenn er ausspeien musste. Bei der grossen Procession aber, welche nach der Wahl eines neuen Papstes statt fand, erschienen die clericalen Stände und Rangstufen strenger gesondert. Da kommen nach den vorangehenden Fahnenträgern die weltlichen Behörden, zuerst zwei Flottenpräfecten, dann der Reihe nach die Kanzeleibeamten, Advokaten, Richter, nach diesen die Sänger, welche den Diaconen vorangehen und somit zur höhern Geistlichkeit überleiten; den Diaconen folgen die fremden Aebte, die Bischöfe, Erzbischöfe, die Aebte der Stadt, die Patriarchen und Cardinalbischöfe, die Cardinalpresbyter und schliesslich die Cardinaldiaconen. Die Sänger tragen mit Pelzwerk verbrämte Gewänder, welche das Abzeichen der Canoniker sind, der Primicerius aber erscheint im Pluviale und die Mitra auf dem Kopfe. Daraus geht hervor, dass er den Rang eines Prälaten hatte und die Sänger mit den Canonikern auf gleichem Fusse standen. Zu solcher Bedeutung hatte sich die Schule wenigstens im 13. Jahrhundert emporgeschwungen und behauptete diese Stellung bis zur Verlegung der päpstlichen Residenz nach Avignon.

Mit dem Wachsthum des Ansehens stand natürlich die Zunahme der Existenzmittel in gleichem Verhältniss. Im Ganzen und Grossen hatten zwar die Verhältnisse keine Aenderung erfahren; wie vor Alters bezog die Schule ihr Einkommen theils vom Grundbesitz, der ihr eigenthümlich zugehörte oder zur Nutzniessung angewiessen war, theils von den Spenden des Altars und des päpstlichen Hofes,



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die jedoch jetzt weit reichlicher zuflossen. Als Familiaren des Papstes hatten die Sänger zunächst ihren Antheil an den Oblationen des grossen Altars in der Peterskirche. Es war die Einrichtung getroffen, dass den Benefizianten der Reihe nach der Genuss einer vollen Woche zufiel. Die ersten sieben Wochen nahmen die sieben Cardinäle der Basilika in Beschlag, die achte gehörte den Cardinaldiakonen, die neunte den Sängern, die zehnte den Canonikern und die elfte den Sängern der Basilika; dann wiederholte sich die Reihenfolge von Neuem. Die Oblationen, welche der Woche zugehören, sind die, welche in die Hände des Cardinals gelangt, nachdem das Evangelium gesungen ist; diejenigen dagegen, welche der Altar nach Aufstellung des Kelches erhält, werden in zwei gleiche Theile getheilt: die erste Hälfte kommt dem Altar zu, die andere dem Inhaber der Woche, jedoch mit der Beschränkung, dass er davon drei Münzen denen abgiebt, welche den Altar bedienen, dann nach der Quantität der Spenden dem Diakon, dem Subdiakon, dem betreffenden Cardinal, und von dem Rest den sechsten Theil den Sängern überlässt. Der Ertrag, welchen die Woche den Sängern abwarf, konnte nicht unbedeutend sein, denn die Oblationen bestanden nicht allein in den zur Communion benöthigten Substanzen, Brot und Wein, sondern fassten Gaben jedweder Art in sich, mit welchen die fromme Gesinnung den Altar bei der Messe und zu andern Zeiten reichlich bedachte; Geld und Naturalien, wie Käse, Oel, Eier, Wachs, selbst Fische, die stets dem dienstthuenden Cardinal gehörten, waren nicht ausgeschlossen. In jenen Zeiten galt das Opfer an Geld und Gut als eine Bedingung für Entsühnung von der Schuld und gab ein Anrecht auf die himmlische Seligkeit; selbst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die rohen Barone Roms, die sich nicht scheuten, die Kirche durch Mord und Plünderung zu entweihen, fanden es für gerathen, den Apostelfürsten mit freiwilligen Spenden zu bedenken und sich dadurch seiner Fürsprache zu vergewissern. Der Altar Petri konnte also bei den zahlreichen Pilgerschaaren in der ewigen Stadt an derartigen Gaben keinen Mangel haben und das im Laufe des Jahrs viermal vorkommende Beneficium der Woche musste den Sängern nebst dem Antheil, den sie an den übrigen Altarwochen hatten, eine sehr ausgiebige Beisteuer zu ihrem Unterhalte abwerfen. Eine weitere Einnahme bildete das Presbyterium, ein Geldgeschenk, das der Papst an grossen Kirchenfesten den palatinischen Scholen ertheilte. An Weihnachten, Ostern und bei gewissen ausserordentlichen Gelegenheiten, wie bei der Wahl eines neuen Papstes, kam dazu noch die sogenannte „Hand“, d. h. die Verdopplung der Summe für die Vorstände der Corporationen. So erhielten die Sänger an diesen Festen zwei Solidi, der Primicerius dagegen drei nebst der Hand, also im Ganzen sechs Solidi; er war in diesem Punkte dem Archidiakon gleich gestellt. Der Primicerius nimmt auch Theil an dem Festmahl, welches auf die Messe folgt, die Sänger aber singen während desselben die Sequenz und erhalten dafür jeder eine Goldmünze und eine Schaale Wein. Am Ostertag wurden sie auch Abends mit Wein bewirthet, wenn der Papst nach Beendigung der drei Vespern in den Kirchen St. Laurentius, St. Cruce und Ad Fontes seinen Trunk abgehalten hat, wo sie die griechische Ostersequenz singen mussten. Am Donnerstag in der Osterwoche haben sie bei der Fusswaschung zu fungiren und es erhalten nach derselben der Primicerius und ebenso jeder der Sänger drei Solidi, dem



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ersten wird am folgenden Sonnabend, wo er nach der Epistel das Halleluja allein singt, ein schönes neues Pluviale verabreicht. Andere Feste waren ebenfalls mit entsprechenden Remunerationen verknüpft. So brachten die Feste der h. Petrus und Paulus jegliches 22 Denare den Sängern ein, das Paulsfest 18 Denare, der dritte Adventssonntag 5 Solidi papiensischer Münze als Speisegelder. Als eine besondere Auszeichnung spendete der Papst am Vorabend des letzten Sonntags bei der feierlichen Vesper dem Primicerius ein Goldstück, das er ihm in den Mund legte, nachdem derselbe die Antiphone angestimmt hatte. Lucrativ waren ferner die grossen Processionen, deren jede dem Primicerius mit der Schule 40 Solidi in Lucenser Münze einbrachte, ebenso die verschiedenen Stationen, bei welchen die Sänger theils mit Mahlzeiten, theils mit Geldgeschenken bedacht wurden; bei den Tagesstationen in der Peterskirche, deren im Jahre viele statt fanden, fielen für sie stets fünf Solidi nebst dem Antheil an den Oblationen, bei den Nachtstationen daselbst an den Sonntagen Gaudete, Epiphaniä, am Himmelfahrtstage, zu Pfingsten, an den Festen St. Petri, der Octave, St. Andreä ebenfalls fünf Solidi als Speisegelder. Ausserdem gebührte dem Primicerius und den Sängern, so oft der Papst die Messe abhält und wo er sie auch abhalten mag, wenn keine Station statt findet, stets der sechste Theil der Oblationen nach Abzug von 12 Denaren für die Marschälle. Endlich erhielten sie seit dem letzten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts laut einer Bestimmung Cölestin's III. von dem päpstlichen Antheil an den Oblationen des Altars St. Petri einen jährlichen Zuschuss von 12 Pfund, welchen Honorius III. in einer Bulle vom 20. April 1219 bestätigte, aber auf 10

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pfund herabsetzte. Die Schule war demnach mit Berücksichtigung der damaligen Verhältnisse sehr gut bedacht.

Allein ein grosser Theil dieser Einnahmen bedingte die Anwesenheit oder vielmehr Residenz der Päpste in Rom und fiel aus, sobald ungünstige Zustände dieselbe unmöglich machten. In solchen Fällen suchte die Schule für die Verluste, die sie erlitt, sich einigermassen dadurch schadlos zu halten, dass sie sich den Kirchen bei festlichen Gelegenheiten zur Verfügung stellte. Ein Beispiel dieser Art führt uns der bereits erwähnte Contract der Lateranbasilika mit dem Primicerius der Schule aus dem Jahre 1232 vor, als Gregor IX., gezwungen durch die Unruhen in Rom, sich nach Anagni, seiner Vaterstadt, zurückgezogen hatte. Der Primicerius verpflichtete sich danach, ausser ihm noch zehn Sänger an dem Fest Johannes des Täufers für die Vigilien, Matutinen und die Messe zu stellen, so dass stets ihrer elf wären, und die Basilika verpflichtete sich ihrerseits, ihnen ein anständiges Mahl zu geben, den sechsten Theil der Oblationen, die während der Messe dem Altar zufallen, abzulassen und ausserdem jedem Sänger 12 Denare, dem Primicerius aber zwei Solidi Senatsmünze zu zahlen. Dieser Vertrag ist für alle Feste giltig, zu deren Feier die Basilika die Sänger einladet, dagegen müssen sich diese bei den Stationen auch ohne Einladung einstellen und erhalten dann nur den sechsten Theil der während der Messe eingehenden Oblationen für ihre Mühewaltung. Der Vertrag war natürlich erloschen, sobald die normalen Zustände wieder eintraten, denn als Familiaren des Papstes und gebunden an dessen Person in ihren Pflichtleistungen konnten die Sänger keine Verbindlichkeiten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eingehen, deren Garantie auf unabhängigen Verhältnissen beruhte.

Das Einkommen, das die Schule von den verschiedenen Stationen bezog, wurde 1250 durch einen Erlass des Papstes Innocenz IV. derart geregelt, dass die römischen Kirchen für jede Station dem Primicerius zwei Solidi Senatsmünze und jedem Sänger 12 Denare, die Patriarchalkirchen aber mit Einschluss von St. Croce und St. Agnese das Doppelte zu zahlen hatten. Diese Bestimmung ist einer Schenkungsacte angefügt, laut welcher der Papst der Schule die dem Kloster St. Maria auf Ara Cöli in Rom zugehörigen Besitzungen, als Kirchen, Kapellen, Häuser, Einkünfte, Zehnten, Pensionen und alle andern Gerechtsame überlässt; das Kloster selbst, der Garten nebst einigen kleinen Liegenschaften, welche er den Fratres minores geschenkt hatte, als er ihnen das Kloster anwies, sind jedoch darin nicht mit einbegriffen und verbleiben den Besitzern. Diese Acte ist bezeichnend für die Beziehungen der Schule zum päpstlichen Hofe, da sie der Papst in der ungünstigsten Zeit seiner Regierung ausstellte, als er sich nämlich auf der Flucht vor Friedrich II. in Lyon befand. Er wollte die Existenz seiner geliebten Familiaren dadurch in dieser sturmvollen Zeit vor allen Eventualitäten sicher stellen und zugleich damit dem Ansehen des päpstlichen Hofes, das ja vornehmlich die Sänger als die Leviten der Kirche des h. Apostels repräsentirten, eine Stütze zu bereiten. Obwohl diese Schenkung ganz vereinzelt dasteht, so dürfte sie doch dafür sprechen, dass andere Päpste eine ähnliche Vorsorge für ihr geliebtes Institut getroffen hatten, denn so reichlich für dasselbe gesorgt war, wie wir gesehen, so traten doch nur zu häufig

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

in Rom Zeiten ein, in denen bei der Bedrängniss durch Unruhen und Kriegsnoth der Quell der Altarspenden sehr spärlich floss und die Existenz der Schule geradezu räthselhaft erscheint. Ist doch überhaupt das Gedeihen derselben bei der Unsicherheit der Verhältnisse, dem chronischen Uebel, an dem Rom fortwährend im Mittelalter litt, bei den vielen Katastrophen, deren Schauplatz die ewige Stadt war, ein historisches Räthsel.

Das Institut hatte also mit der Machtentwickelung des Papstthums gleichen Schritt gehalten, und strahlte nun das Bild derselben in dem vornehmen Styl seiner Erscheinung getreu ab. Der Primicerius mit der stattlichen Mitra gleich einem Bischof, die Sänger, oder Canoniker, wie sie in der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts bereits heissen, in reichen Kirchengewändern und mit silberbeschlagenen Stäbchen in der Hand, die sie auch bei der Messe trugen, mussten dem an überschwenglichen Vorstellungen haftendem Volk imponiren wie eine heilige Schaar, wie geweihte Sendboten, die unberührt von den Händeln und Ränken der Welt inmitten des Waffenlärms und Kampfgetümmels das Reich des Friedens in der harmonischen Sprache der Engel verkünden. Um die Schule gruppirten sich die kleinen Sängerschaften, welche sich inzwischen an den Basiliken herangebildet hatten und rahmten das ehrwürdige Mutterinstitut ein, wie die Patriarchalkirchen die Basilika des h. Petrus. Jetzt wollte es sich auch nicht mehr schicken, dass nur ein Sänger das Graduale wie sonst vortrug, es sind stets deren zwei damit betraut. Wir schliessen aus dieser Verordnung, dass die Virtuosität der römischen Sänger sich im Laufe der Zeiten gesteigert, sich wenigstens stets auf der alten Höhe erhalten habe; denn

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

es setzt eine ganz ausserordentliche Kunstfertigkeit und einen fein gebildeten Tonsinn voraus, wenn zwei Personen diesen nicht taktmässig geregelten, von Verzierungen und Schnörkeln starrenden Gesang so vorzutragen vermögen, dass man nur eine Stimme zu hören glaubt. Noch bis auf den heutigen Tag hat die Schule einen Rest dieses Gebrauchs für die Charwoche erhalten, wo die eine Lamentation von zwei Sopranisten nach der gregorianischen Weise im alten Styl ausgeführt wird, und die Wirkung dieses Gesangs ist so eigenthümlicher Art, dass nach dem musterhaften Vortrag der herrlichen Lamentation von Palestrina das Gemüth davon bewältigt wird.

Allein mit der Veränderung im Aeussern war auch eine Veränderung der Schule in ihrer Stellung zur Kunst vorgegangen. Bis in das 10. Jahrhundert hinein hatten wir sie im Besitz des Monopols der schöpferischen Kraft gesehen, welche nach dieser Richtung hin in der Zeit lag; das römische Sängerinstitut hatte dieselbe in der That völlig aufgesogen, dann war der Kunstgesang hervorgegangen, hatte von ihm sein stylistisches Gepräge erhalten und selbst die einzelnen Weiterbildungen, wie in der Sequenz, im Tropus, verdankte man den Filialen desselben, namentlich dem berühmten Kloster zu St. Gallen. Die Schule stand im Centrum der künstlerischen Bewegung, so lange sich diese in dem Bett des alten gregorianischen Kirchengesangs hielt; sie galt als das Orakel, an das man sich zu wenden hatte, wenn Zweifel über die Correctheit der Weisen oder ihres Vortrags aufstiessen. Nun aber hatte plötzlich eine andere Strömung diesen Gesang ergriffen, ihn in neue Bahnen geleitet und Zielen entgegengeführt, die seiner ursprünglichen Bestimmung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und seinem eigenartigen Charakter fern lagen. Die Ursache dieser Bewegung haben wir bereits in dem Einfluss erkannt, den das Werk des ehrwürdigen Boethius über die Musik ausübte, seit es der Gegenstand des allgemeinen Interesses, das Evangelium der Musikgelehrten geworden war. Auch noch andere, aus dem Bedürfnisse der Zeit hervorgehende Antriebe waren dabei im Spiele. Schon im 9. Jahrhundert hatte der vage, unsichere Charakter der Neumenzeichen in Betreff der Höhe und Tiefe der Töne vielfache Verlegenheiten mit sich geführt; die Erlernung dieser Notation war mit grossen Schwierigkeiten verknüpft, sie erforderte viel Zeit und dennoch blieb es immer sehr fraglich, ob man angelangt am Ziele, den wichtigen Schlüssel zu dieser Chiffreschrift gewonnen hatte. Die Methode des Unterrichts musste in Ermangelung einer systematischen Grundlage sich auf den Weg der Empirie beschränken; der Lehrer begnügte sich damit, dass er dem Schüler die Weisen so lange und so oft vorsang, bis dieser sie inne hatte und da konnte es sich leicht ereignen, dass Meister „Trudo“ oder Meister „Albinus“ in ihren Ansichten über den Vortrag und selbst über die Melodie weit auseinandergingen. In Rom freilich war eine derartige Unsicherheit nicht zu befürchten; hier bestand eine festbegründete Tradition, hier wuchsen die Schüler in der Praxis auf und erbten gewisse Handgriffe, welche als eine Geheimlehre behandelt wurden. Selbst Carl d. Gr. hatte nichts gegen den hartnäckigen Eigensinn der römischen Sänger ausrichten können, die er hatte kommen lassen, um die römische Gesangsweise in seinen Ländern einheimisch zu machen. Die Nothwendigkeit einer verständlichen und zuverlässigen Notation bot nun zunächst den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Musikkundigen ein verlockendes Problem, die Phantasie marterte sich am Leitseil des unfehlbaren Boethius ab, entsprechende Zeichen zu erfinden, welche dem Uebel steuern und den Gesang der Willkür der Sänger entziehen konnten. So brachte der gelehrte Benedictiner Hucbald im Kloster St. Amand sur l'Elnon in Flandern eine Notation zu Stande, indem er aus der griechischen Semiotik des Boethius gewisse Buchstaben zur Bezeichung der Töne entnahm; der Buchstabe I bedeutete die Mese oder A, M Lichanos Meson (G), P Parhypate Meson (F), C Hypate Meson (E), F Lipanos Hypaton (D). Diese fünf Buchstaben, die zum Theil die Finalen der acht Kirchentöne zugleich symbolisiren, reichten für die Notirung einer Anzahl von Antiphonen aus. Indessen scheint Hucbald diese Tonschrift nur als ein Experiment betrachtet zu haben, denn er verwarf sie zu Gunsten einer andern, die er für zweckdienlicher hielt, die aber wo möglich noch unpractischer als jene war. Seine Erfindung beruhte darauf, dass er das alte Zeichen des Spiritus asper zu Grunde legte und mit den Buchstaben S und C theils oben am Kopf, theils unten am Fuss verband, wodurch das Zeichen mit dem Buchstaben F in verschiedener Stellung einige Aehnlichkeit erhielt. Da es zunächst darauf ankam, die Finalen der acht Töne bedeutsam hervorzuheben, so wurden für diese dem Mutterzeichen jene Buchstaben am Kopfe so angehängt, dass das F in seiner natürlichen aufrechten Stellung mit Aenderungen des obern Hakens erschien. Für die vier unteren Töne wurde die umgekehrte Richtung der Zeichen angenommen, bei den vier höhern Tönen standen dieselben auf dem Kopf, die ursprüngliche Richtung beibehaltend, ebenso, doch mit entgegengesetzter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Richtung bei den folgenden vier Tönen; für die beiden höchsten Töne war die liegende Stellung des Zeichens gewählt. Den dritten Ton im zweiten Tetrachord, der Lage der Finaltöne, stellt das vereinfachte Urzeichen ohne jenen Zusatz dar, ähnlich in dieser Gestalt einem schräg gestellten lateinischen Jota I, in der tiefen Tonreihe erscheint es verdoppelt und mit einem, die entgegengesetzten Endpunkte verbindenden Querstrich in Form eines lateinischen N, in der nächst höheren Reihe nach einer andern Richtung hin umgestaltet und flüchtig an das hebräische Lamed erinnernd, in der höchsten Lage endlich durchkreuzen sich beide Jota nach Art eines römischen X. Somit hatte jeder Ton in der Scala sein Zeichen, das dessen Lage unverkennbar bestimmte. An der Deutlichkeit dieser grotesken Tonschrift war allerdings nichts auszusetzen, allein nichtsdestoweniger verfehlte sie schon wegen ihrer Unbehülflichkeit den Zweck und ist auch nie in den allgemeinen Gebrauch gekommen. Der Erfinder fühlte das selbst, er suchte seine Notation praktischer zu gestalten, ndem er die Zeichen mit den Zwischenräumen parallel gezogener Linien in Verbindung setzte, und in diese den Text der Gesänge einschrieb. Allein dadurch geschah dem Uebel keine Abhülfe, das Verfahren blieb viel zu umständlich, als dass auf diesem Wege ein fruchtbringendes Resultat erzielt werden konnte. Bei solchen Manipulationen aber verlor unter der wuchtigen Hand des Theoretikers der Gesang seinen ursprünglich flüssigen Charakter, seine rhythmische Beweglichkeit und versteinerte in einer starren Folge von Tönen, die schwer und massig nebeneinander lagen und nur durch den natürlichen Accent des Textes etwas Leben und Mannigfaltigkeit erhielten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Doctor Mirabilis Boethius indessen reichte ein Mittel an die Hand, die reizlosen Tonformeln mit dem Zauber eines ganz neuen Effectes auszustatten. In seinem angeführten Buche fanden sich genaue und ausführliche Bestimmungen über die consonirenden und dissonirenden Verhältnisse der Töne vor: was konnte näher liegen, als dieselben praktisch anzuwenden und den Gesang mit zusammenstimmenden Intervallen zu überbauen? Es liess sich zunächst die Melodie durch Octaven verdoppeln, ein Mittel, welches die Verwendung von Kindern beim kirchlichen Gesange, wie in der päpstlichen Schule, schon von selbst mit sich brachte, dann aber auch durch parallel laufende Quinten und Quarten, als ebenfalls consonirende Intervalle vervielfältigen, welches die Wirkung machte, dass an sich Getrenntes und Unvermitteltes durch diesen Zusammenklang verbunden wurde. Ein derartiger Eindruck spricht sich schon in dem Namen für jene Form, Diaphonie aus, der sich übrigens nicht auf den zweistimmigen Satz beschränkt, denn man konnte zu diesen Consonanzen die Octave fügen, konnte ferner die Stimme verdoppeln. So entstand das erste rohe Harmoniegebilde, auch Organum genannt, dessen Ursprung allerdings schon vor Hucbald fällt und wie der Ausdruck darthut, mit den seit dem 8. Jahrhundert in Europa eingeführten Orgeln in Verbindung steht, dessen Erfinder nichtsdestoweniger der gelehrte Benedictiner heissen darf, weil er das Gefüge der Stimmen nach harmonischen Gesetzen gestaltete und damit die ersten Grundlagen der Harmonie schuf. Der im steifen Paradeschritt mit seiner Begleitung von Quarten, Quinten- und Octavenparallelen einherschreitende Cantus firmus nimmt sich allerdings wunderlich gegenüber dem melo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dischen Einzelgesang aus und widerstrebt unserm verwöhnten Ohr dermassen, dass man das Organum für das Product spitzfindiger Grübelei erklärt und sogar behauptet hat, dasselbe sei in dieser Form nie in das Leben getreten. Allein zunächst scheint es aus dem Zweck hervorgegangen zu sein, den Gesang in unmittelbare Beziehung zu dem neuen Kircheninstrument zu setzen und im Weitern steht die Empfänglichkeit der Sinne stets im innigsten Verbande mit den Culturstufen der Zeiten. Was heute auf unser Ohr abstossend wirkt, konnte damals, als man den Effect harmonischer Tonverbindungen zum ersten Male kennen lernte, wohl den Reiz süssen Wohlklangs enthalten. Und in der That sind die Schriftsteller jener Zeit des Lobes voll über diese Erfindung und schwärmen wahrhaft für die „Süssigkeit“ des Organum. Für die Kunst war diese Form eine sehr kostbare Errungenschaft; wie roh und unorganisch sie uns auch vorkommen muss, so schloss sie doch knospenhaft ein ganz neues wunderbares Tonreich in sich, zu dessen Entwicklung und Ausbildung jedoch nicht unsere römische Sängerschaft oder Italien, sondern Frankreich, die Niederlande und Deutschland berufen waren.

Inmitten solcher Anstrebungen verhielt sich die Schule theilnahmslos und nahm eine isolirte Stellung ein; sie wandte dem Organum erst ihre Aufmerksamkeit zu, als der Gang der Verhältnisse sie mit dem berühmten Benedictinermönch aus dem Kloster Pomposa bei Ravenna, dem Aretiner Guido, in Berührung brachte, mit dem überhaupt dem Institut ein neues Lebenselement zugeführt wurde. Der Mangel an einer praktischen Tonschrift hatte sich auch in dem genannten Kloster fühlbar gemacht und die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Thätigkeit des im Gesange wohl erfahrenen Guido diesem wichtigen Problem zugewandt. Glücklicher als Hucbald und andere Vorgänger hatte er das Ei des Columbus gefunden und das so lang verborgene Geheimniss entdeckt. Von allen fruchtlosen Speculationen absehend, hatte er den nächsten und natürlichsten Weg eingeschlagen. Anstatt sich mit der Erfindung neuer passender Tonzeichen abzumartern, hielt er sich an die übliche Notation der Neumen, zog aber auch die aus dem Boethius in die Praxis übergegangenen Buchstaben und die vor ihm schon hie und da, wie von Hucbald angewandten Parallellinien herzu, nur dass er deren Anzahl nach dem Umfange des Gesangs auf drei oder vier beschränkte, dafür aber nicht allein die Zwischenräume, wie Hucbald, sondern auch die Linien zur Bezeichnung der Tonstufen benutzte. Eine oder zwei dieser Linien waren durch verschiedene Farben, roth und gelb, statt des letztern häufig auch grün, hervorgehoben und mit Buchstaben als Schlüsseln versehen, die andern dagegen nur leicht in das Pergament eingedrückt. In dieses System wurden nun die Neumen eingetragen, deren Entzifferung in dieser Weise keine Schwierigkeiten mehr bieten konnten.

Diese Erfindung war zwar nichts weniger als ein Wunderwerk, sie lag sogar den Mitteln der Zeit so nahe, dass man sie eher verspätet als verfrüht nennen könnte; allein auf die Zeitgenossen machte sie den Effect eines Wunders. Musste es sie doch wie eine unbegreifliche Erscheinung berühren, dass die Sänger unter Guido's Leitung ganz unbekannte Weisen vor dem Verlauf eines Monats ganz sicher vom Blatt sangen, wozu sie früher eine unendliche Zeit gebraucht hatten. Er selbst schreibt sein Werk einer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

göttlichen Beihülfe zu, Dank welcher er es vermocht habe, das Antiphonar so leicht zu notiren, dass die kleinen Knaben, die wegen ihrer Unwissenheit in den Psalmen und den allerniedrigsten Unterrichtsgegenständen schwere Züchtigungen erdulden müssen, danach die Antiphonen, deren Worte sie nicht einmal richtig auszusprechen im Stande sind, ohne Lehrer correct singen können. Der Ruf der neuen Erfindung verbreitete sich bald von Kloster zu Kloster und machte den Namen ihres Urhebers in weitern Kreisen bekannt. Allein der Ruhm, welcher jetzt den genialen Entdecker umstrahlte, war nicht ohne Dornen; Guido sollte bald die Erfahrung machen, dass der Prophet nirgends weniger gilt, als in seinem Vaterlande, am wenigsten aber in einem Kloster. Der Neid und die Missgunst der Meister, die sich durch ihn verdunkelt sahen, übertrug sich auch auf die frommen Mönche und zwang Guido, die friedliche Stätte seines Wirkens zu verlassen und den Wanderstab zu ergreifen. Er zog nun gleich einem Verbannten längere Zeit umher bis an die fernsten Grenzen, wie er mit rührender Uebertreibung erzählt und fand endlich beim Bischof Theodat in Arezzo Aufnahme und einen neuen Wirkungskreis. Hier aber sollte ihm eine glänzende Genugthuung für das erlittene Unrecht werden. Er errichtete in Arezzo eine Gesangschule und die Leistungen derselben machten binnen kurzem ein so grosses Aufsehen, dass eine Kunde davon sogar bis in das ferne Rom zu den Ohren des Papstes Johann XIX drang. Es erregte kein geringes Erstaunen in Arezzo, als plötzlich eines Tages drei Sendboten erschienen und dem schwer geprüften Mönch eine ehrenvolle Einladung des Oberhauptes der Kirche überbrachten. Guido ermangelte nicht, derselben Folge zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

leisten, und machte sich in Gesellschaft zweier Geistlichen, des Abts Grunwald und des Präpositus Peter auf den Weg nach der ewigen Stadt.

Die Berufung und Reise Guidos nach Rom kann nur in den ruhigen Jahren statt gefunden haben, welche hier nach der Krönung Conrad's II. eintraten, da die Zustände vor diesem Ereigniss viel zu stürmisch und politisch bewegt waren, als dass der Papst, dem ohnehin die nöthigsten Kenntnisse in den geistlichen Wissenschaften abgingen, hätte seine Aufmerksamkeit auf ein musikalisches Phänomen richten können. Die naive Schilderung, welche Guido von seinem Besuche beim heiligen Vater entwirft, ist höchst bezeichnend für die Bildungsstufe, auf die jetzt die Statthalter Christi herabgekommen waren. „Der Papst konnte sich über meine Ankunft nicht genug freuen", — sagt er, — „er sprach viel mit mir und forschte mich über Verschiedenes aus. Wie ein Wunderwerk durchblätterte er unser Antiphonar häufig, las die beigefügten Regeln durch und entfernte sich nicht eher von der Stelle, wo er sass, als bis er einen ihm unbekannten Vers richtig gesungen hatte, so dass er an sich selbst erfuhr, was er den Andern kaum hatte glauben wollen." Natürlich, der wilde Sohn des Grafen Gregor von Tusculum, der nach dem Tode seines Bruders und Vorgängers Benedict VIII. das weltliche Kleid rasch abwarf und sich ohne Weiteres die päpstlichen Gewänder anlegte, den Stuhl Petri auf uncanonischem Wege mit dem Schwert in der Faust bestieg und sammt der Senatorenwürde behauptete, der von so roher Unwissenheit strotzte, dass er dem griechischen Patriarchen den Titel eines ökumenischen Bischofs zugestehen wollte: Dieser saubere Inhaber des päpstlichen Throns, der schwerlich

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

je einen Vers aus dem Antiphonar correct hatte singen lernen, mochte allerdings grosse Augen machen, als ihm der Benedictiner mit seiner neuen Methode die Hieroglyphen der Notation in so kurzer Frist zum Verständniss brachte. Den Sängern der Schule indess dürfte Guido weniger imponirt haben; sie würden gelächelt haben, wenn er sich ihnen gegenüber wie in seinem Briefe an den Bruder Michael „über den unbekannten Gesang“ gerühmt hätte, in einem Jahre, und wenn es hoch käme, in zwei Jahren einen vollkommenen Sänger mit seiner Lehrweise zu bilden, während man sonst kaum in zehn Jahren eine vollkommene Kenntniss des Gesanges erlangen könne. Sie verlangten etwas mehr von dem Sänger, als die Kunst, die Noten der Weisen richtig abzulesen; sie mochten dazu im Besitze eines ähnlichen Hülfsmittels sein, den Schülern das Lesen der Neumen zu erleichtern, denn die Ritualbücher bezeugen, wie wir gesehen, ausdrücklich die Mitwirkung der Knaben bei den Dienstleistungen der Capelle. So schätzenswerth die Erfindung Guido's war, so grossen Nutzen sie der Kunst wie der Kirche brachte: die Interessen des Instituts konnte sie nur beiläufig berühren, indem hier die Schüler unter der unmittelbaren Leitung der Sänger aufwuchsen und mithin der Lehrgang sich auf andere Verhältnisse stützte, als in den Schulen zu Arezzo, Pomposa und andern Orten. Es erweckt in dieser Beziehung einen gewissen Verdacht, dass der gemüthvolle Benedictiner das Institut, das ihm doch schon wegen seines Gründers einige Theilnahme einflössen musste, gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Man darf wohl annehmen, dass er mit den päpstlichen Sängern zusammengetroffen sei, sie während seines Aufenthalts in Rom gehört habe, und hätten



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sie schlecht bestanden, hätte er die Schule im Verfall angetroffen, so würde er sicherlich nicht ermangelt haben, diesen Umstand in seinem Bericht hervorzuheben. Allein Guido begnügt sich, zu erzählen, dass Krankheit in Folge der Hitze und der Malaria ihn gezwungen, Rom bald zu verlassen, dass ihm aber der Papst das Versprechen abgenommen, im Winter zurückzukehren und dem Clerus einen gründlichen Unterricht im Gesang zu ertheilen. Doch es scheint ihn nicht wieder nach der heiligen Stadt gezogen zu haben; denn hätte er jener ehrenvollen Einladung wirklich Folge geleistet, und man darf sich wundern, dass er es nicht gethan, so würden sich in seinen Schriften, die erst nach seiner Rückkehr in das Kloster Pomposa abgefasst zu sein scheinen, wenigstens einige Andeutungen vorfinden. Ein solches Ereigniss wäre der Nachwelt nicht verschwiegen geblieben. So aber mochte die Schule die Notationsweise Guido's als praktisch für ihre Zwecke sich angeeignet haben, und damit war für den berühmten Meister die wesentlichste Veranlassung zu einer Rückkehr nach Rom fortgefallen, denn die naive Zumuthung des Papstes, dem verwilderten römischen Clerus nach seiner Methode Unterricht zu ertheilen, hatte wahrlich nichts Verlockendes, das konnte er füglich den päpstlichen Sängern überlassen. Doch eine noch schätzbarere Frucht verdankten diese der Einwirkung des Mönches von Pomposa in dem Organum, das aller Wahrscheinlichkeit nach durch seine Vermittelung ihnen zugeführt wurde; denn so lange Johann XIX. lebte, dürfte er mit dem von ihm so verehrten Guido in Verbindung geblieben sein, als dieser in dem Kloster Pomposa wieder seinen bleibenden Aufenthalt genommen hatte. Der Ordo des Benedict, welcher diese mehrstimmige Gesangsweise zuerst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erwähnt, ist freilich um hundert Jahre nach Guido verfasst, allein er führt dieselbe auf eine Weise an, die auf einen bereits seit längerer Zeit herkömmlichen Brauch schliessen lässt. Der Zeitpunkt, wann das Organum in der Schule zuerst in Anwendung kam, ist somit nicht sicher zu ermitteln, doch die Verhältnisse sprechen dafür, dass seine Einführung mit Guido in Verbindung steht.

Das Organum, wie es bei Guido auftritt, hatte nun allerdings einen etwas ansprechendern Charakter gewonnen, indem statt der leeren Quinte hier die mildere Quarte zum Begleitungsintervall des Cantus firmus erhoben ist. Allein nichtsdestoweniger blieb der Charakter des mehrstimmigen Gesangs auch in dieser Gestalt rauh und im höchsten Grade monoton. Das Bedürfniss nach grösserer Mannigfaltigkeit und wohl auch der Drang, den Bann des starren Parallelismus zu durchbrechen, hatte schon Hucbald zum Versuch einer freiern Gestaltung des Gebildes angetrieben; er hatte eine zweite Art des Organums aufgestellt, das schweifende genannt, zum Unterschiede von jenen strengen Quinten- und Octavenparallelen, in welcher beim Vorherrschen der Quarte auch Secunden und Terzen als Durchgangstöne zulässig sind. In der Behandlung dieser Gattung namentlich verrieth Guido sein italienisches, für Wohllaut empfängliches Ohr, indem er die schmeichelnde Terz mit sichtbarer Vorliebe begünstigt, sie sogar dem occursus, d. h. der Vereinigung beider Stimmen am Schlusse öfters unmittelbar voranstellt, und den italienischen Sinn für freie Melodie, indem er den Bass orgelpunktartig auf demselben Ton längere Zeit gern einherschreiten lässt, um dem melodischen Spiel der andern Stimme eine bequeme Grundlage zu verleihen. Wir haben natürlich hierbei unsere



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Anschauungen von Melodie als Maassstab ganz fern zu halten, müssen vielmehr den Werth dieser Bildungen aus den Mitteln der Zeit beurtheilen, und da lässt es sich nicht verkennen, dass das freie oder „schweifende“ Organum des Guido einen ungemeinen Fortschritt gegen die Form Hucbald's darlegt. Die Verwendung desselben in der Kirche haben wir so zu fassen, dass es, zumal das Organum mit dem orgelpunktartigen Bass, nach dem Verse, der in Quarten gesungen wurde, als Schlusscadenz oder Neuma angehängt wurde. Es milderte somit die Eintönigkeit des Gesangs und hob diesen zugleich durch einen Effect, der einen um so imponirendern Eindruck machte, als das Organum in der römischen Kirche zunächst nur bei gewissen Gelegenheiten gehört wurde. So trugen die Sänger am Weihnachtstage nach der Messe, während der Mahlzeit des Papstes, die übliche grosse Sequenz im Organum vor, desgleichen geschah auch am Ostertage, und aus einzelnen Andeutungen geht hervor, dass an bestimmten Festtagen das Organum auch in der Messe, wenn auch nur sparsam, zur Verwendung kam. Es liesse sich vermuthen, dass im Munde der römischen Sänger die Quarte als eine zu grosse Härte sich nach und nach abschliff, die wohlklingende Terz ihre Stelle einnahm, fortan dem Cantus firmus als Begleitungsintervall zur Seite ging, und nur in den Cadenzen (Neumen) vorübergehend Quinten- oder Quartenfolgen als die Reminiscenzen des alten Organums auftauchten. In solcher Gestalt hat sich das letztere noch bis auf den heutigen Tag in der päpstlichen Schule allerdings mit gewissen Modificationen erhalten. Den Cantus firmus geben die Bässe und Contraalte, die Tenore und Soprane übernehmen die begleitende Terz.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Gesetz des Parallelismus wird dabei in seiner ganzen Strenge befolgt und der Charakter der Tonarten dergestalt berücksichtigt, dass im ersten, zweiten, dritten, vierten, siebenten und achten Ton, wo das b im Schlusse nicht vorkommt, dieser Halbton in dem Begleitungsintervall stets vermieden wird, selbst wenn der Cantus firmus vorübergehend das b anschlägt und die Gefahr eines Querstandes unvermeidlich ist oder in Folge des Ganges der Modulation die übermässige Quarte und die falsche Quinte, diese gefürchteten Spukgeister in der alten Kirchenmusik, mit ihrer Erscheinung drohen sollten. Diese Gesangsweise will natürlich unserm modern gebildeten Ohr anfangs durchaus nicht zusagen, allein hat man sich einigermassen an sie gewöhnt und vermag man sich in das Empfindungswesen des Mittelalters hineinzuversetzen, so fühlt man sich von ihrem herben ascetischen Charakter ganz eigenthümlich angezogen. Sie ist der getreue Abdruck des überzeugungsfesten, starren Glaubenseifers, unter dessen Zuchtruthe Bildung und Vernunft in jener Zeit standen. Seine freiere Form gewann indess das Organum erst unter den Einwirkungen eines Phänomens, welches das Kind der reformatorischen That jenes berühmten Mönches war.

Guido hatte nämlich seiner Unterrichtsmethode die Melodie eines bekannten und sehr verbreiteten Hymnus auf das Fest des h. Johannes zu Grunde gelegt. Der Hymnus stand als ein wirksames Palliativmittel gegen Heiserkeit bei den Sängern in grossem Ansehen, deren Schutzpatron der h. Johannes war. Guido hatte ihn gewählt, weil die Anfangssylben der sechs Halbverse zufällig nacheinander auf die sechs Töne der Leiter von C an fielen. Er bediente sich zunächst dieses Mittels, um diese

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tonreihe dem Gedächtniss seiner Schüler fest einzuprägen; denn „diese Symphonie“, — so schreibt er an den Bruder Michael, — „fängt, wie du siehst, mit ihren sechs Theilen auf sechs verschiedenen Tönen an. Wenn nun Jemand den Anfangston irgend eines Verses so genau kennt, dass er jeden beliebigen Vers leicht und sicher anschlagen kann, so wird er im Stande sein, dieselben sechs Töne, wo sie ihm begegnen, gemäss ihren Beziehungen leicht anzugeben. Ja wenn Du auch eine nicht aufgezeichnete Melodie (Neuma) hörst, so untersuche nur, welcher von den Absätzen mit dem Ende der Melodie am besten übereinstimmt, so dass der Schlusston der Melodie und der Anfangston des Verses im Einklang stehen, und sei überzeugt, dass die Melodie aus dem Ton geht, mit welchem der Vers anfängt. Wenn Du aber einen unbekannten aufgesetzten Gesang singen willst, so musst Du dafür sorgen, jedes Neuma so zu endigen, dass der Schluss desselben gut mit dem Gesang des Verses vermittelt wird, welcher mit demselben Ton anfängt. So wirst Du im Stande sein nicht nur aufgesetzte Gesänge zu singen, sondern auch unnotirte aufzuschreiben.“ Er habe auch einige kurze Symphonieen für jeden Ton gesetzt, fügt er dann hinzu, und wenn man die Absätze derselben betrachte, so würde man zu seinem Vergnügen finden, dass die Höhe und Tiefe eines jeden Tons mit den Anfängen der Absätze übereinstimmen.

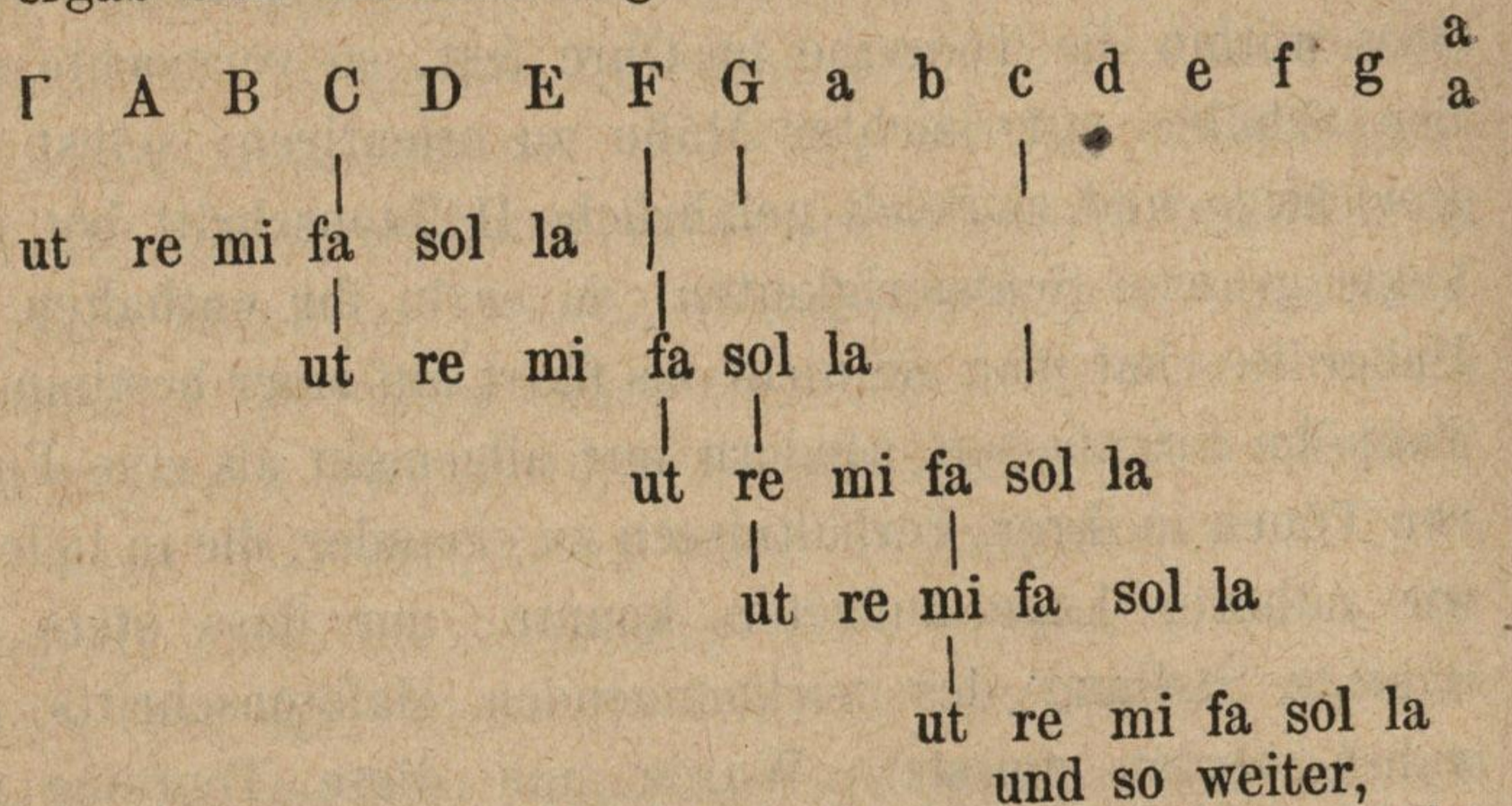
In diesen Worten enthüllt Guido den eigentlichen Kern seiner Lehrweise; für ihn handelte es sich nicht etwa um ein neues System, er wollte damit zunächst nur einige Handgriffe geben, um dem Schüler bei unbekannten Gesängen das Erfassen der richtigen Tonart zu erleichtern. Und praktisch waren diese Handgriffe in der That, denn jene

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sechs Töne gehören den gebräuchlichsten Kirchentonarten an, enthalten sogar die Finalen sämmtlicher acht Moden. Sass mithin die Tonreihe im Ohre fest, so vermochte sich der Schüler mit leichter Mühe zu orientiren; selbst der gewichtige und zugleich gefährliche Halbtonschritt bot ihm keine grossen Schwierigkeiten, da er in ihr enthalten ist. Ueberdiess hat man sie nicht als fixirt auf einer bestimmten Tonhöhe aufzufassen, sondern nur allgemein als eine Folge von Tönen in ihren Verhältnissen zu einander, die in tieferer wie höherer Lage auftreten konnte, nur dass stets die richtige Stellung des vorkommenden Halbtonschritts gewahrt werden musste. Wurde nun diese Tonreihe auf die bestehende Scala übertragen, so fand man zunächst ihr getreues Bild auf der tiefern Stufe derselben wieder, wenn man von dem Grundton der Leiter, dem sogenannten Gamma (G) ausging. Nun aber war es nöthig, die Töne durch eine besondere Bezeichnung zu markiren, um ihre ursprünglichen Beziehungen auch auf den andern Stufen der Scala zu kennzeichnen, und da lagen wiederum die Anfangssylben der entsprechenden Verse am nächsten; so kamen die Namen ut re mi fa sol la für c d e f g a in Anwendung, welche auch bei den Transpositionen dieses Hexachords beibehalten wurden. Die Leiter, demgemäss gestaltet, führte dasselbe in drei selbstständigen und zugleich eng verbundenen Lagen vor; auf dem tiefsten Ton, dem Gamma (G), ebenfalls ut genannt, begann das erste und mündete mit dem vierten Ton C in die ursprüngliche Tonreihe; der vierte Ton dieser, f bildete abermals den Anfangston einer Lage, welche vermöge des Doppeltons b dieselben Verhältnisse darstellte, sofern nämlich das harte b (h) in das weiche, unser heutiges b verwandelt wurde,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

um den Missklang der übermässigen Quarte zu beseitigen. Es ergab sich demnach folgendes Schema:




man hatte mit einem Wort das berüchtigte System der Solmisation mit den Mutationen (Veränderungen der Bezeichnungen) gewonnen. Der praktische Werth desselben beruhte darauf, dass der Halbton in jedem Hexachord von der dritten zur vierten Stufe mit den Sylben mi fa zusammentraf und der geübte Sänger aus der vorangehenden Sylbe erkannte, ob er das harte b zur Vermeidung der anrüchigen Quarte des Tritonus zu erniedrigen habe, denn die Sylben bestimmen die Gattungen der Hexachorde und damit zugleich auch die Modulation in der Melodie. Schritt z. B. der Gesang aus dem ursprünglichen Hexachord in das nächste, so wurde die vorletzte Sylbe sol mit re vertauscht und dadurch dem vorangehenden fa die Bedeutung des ut gegeben, damit war zugleich ein Wink gegeben, dass statt des harten b das weiche zu nehmen sei; bewegte sich aber die Melodie von C nach dem tiefen um eine Octave höher transponirten, von g anfangenden Hexachord, so trat für die letzte Sylbe la das re ein und wurde damit dem vorangehenden sol der Charakter von ut ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

liehen. In diesem Fall musste natürlich das harte b gesungen werden. Ausserdem gaben gewisse Regeln in Betreff der Aufeinanderfolge der Sylben dem Sänger die unzweideutigsten Anweisungen hinsichtlich der Wahl des ganzen oder halben Tonschritts; ging der Gesang über das la nur um einen Ton hinaus, so wurde dieser stets mit fa als Halbton bezeichnet; die Sylbe mi konnte wiederum nur dann auf sol folgen, wenn man aus dem ursprünglichen Hexachord in das dritte mit dem weichen b überging. Dies letztere nannte man eben wegen des b das weiche Hexachord, jenes das natürliche, das vom Gamma ausgehende aber das harte. Uns freilich, denen das Tonwesen dieser Zeit so fern liegt, die wir musikalisch ganz anders empfinden, muss dieses Solmisationssystem mit seinen vielen Mutationen — man zählte deren nicht weniger als zweiundfünfzig — wie ein Auswuchs spitzfindiger Scholastik anmuthen; es scheint überaus complicirt und war doch im Grunde einfach und nur die natürliche Folge der diaphonischen Singweise.

Für den einstimmigen Gesang genügte jene Regel Guidos, so lange es sich um die üblichsten Weisen von einfachem Charakter handelte, und im Weitern hatte die Notation des Antiphonars durch die Einführung von Buchstaben als Schlüssel die erheblichsten Schwierigkeiten in Betreff der Wahl des harten oder weichen b für den Sänger beseitigt, fand dieser sogar das letztere an bedenklichen Stellen verzeichnet. Anders aber stand es mit dem mehrstimmigen Organum, zumal da dasselbe durch die Verschmelzung der beiden Arten, des Parallelorganums mit dem schweifenden, eine mannigfache Erweiterung erhalten konnte und erhielt. Hier galt es,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die entsprechenden harmonischen Töne zum Cantus firmus aus dem Stegreif aufzufinden, und da bedurfte es eines mechanischen Mittels, welches lehrte, stets das Richtige zu treffen und eine Verwechselung des B mi und B fa zu vermeiden. Ein solches aber lieferte die Solmisation, denn die Tabelle der Mutationen war schliesslich nichts mehr, als ein Solfeggio zur Schulung des Sängers, bestimmt die harmonischen Beziehungen der Töne zu einander nach den drei Gattungen der Hexachorde in das unmittelbare Gefühl einzuprägen, und diesen Zweck erreichte sie in der That. Zur Erleichterung für den Schüler wurde die Tabelle durch das Bild der Hand veranschaulicht, welche mit den Fingerspitzen gerade so viele Gelenke zählt, als die Guidonische Scala Töne in sich fasst, wenn das b als ein Ton genommen wird. Die letztern wurden nun auf jene mit den Gregorianischen Buchstaben aus den Sylben der Reihe nach in Art einer Spirallinie übertragen, so dass die Schüler an den Gelenken äusserlich die ganze Tonreihe mit den verschiedenen Mutationen durchlaufen konnten. Er gewann durch dies Mittel eine Aushülfe für die Noten und hatte an der mechanischen Manipulation des Abzählens an den Gelenken einen sichern Halt, sich bei längerer Uebung eine zuverlässige Fertigkeit in der Kunst des Mutirens anzueignen.

Mit weit grösserer Berechtigung als die Erfindung der Notenschrift hat die Tradition auf den Namen Guido's die Solmisation nebst der Hand übertragen, denn diese liegt wenigstens in der angeführten Methode des Reformators elementarisch vorbereitet. Es stellt sich an diesem System recht deutlich heraus, wie die Musik unter den Händen der Praktiker trotz aller gelehrten Tractate der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Theoretiker sich ihren eigenen Weg brach, und der fromme Guido ahnte nicht, durch welche schwere Ketzerei er sich an dem Dogma des ehrwürdigen Boethius durch seine Reform versündigte. In seinen Hexachorden ist das griechische Tetrachordsystem völlig aufgelöst, es klingt nur schattenhaft wie eine alte Reminiscenz durch die Wechselbeziehungen der drei Gattungen oder Naturen zu einander durch und gleicht einem Phantom, das wohl den Schein des Lebens hat, aber in Dunst zerrinnt, sobald man es näher betrachtet. Das Hexachord Guido's führt vielmehr die Tonleiter auf ganz moderne Grundlagen über. Es verschlägt dabei nichts, dass es nur sechs Töne angiebt und den wichtigen siebenten, den Leitton ganz ausser Acht zu lassen scheint; dieser wird einer jeden Tonreihe durch die verwandtschaftlichen Verhältnisse der drei zu Grunde liegenden Naturen auf natürlichem Wege zugeführt. So steht das ursprüngliche oder natürliche Hexachord auf C in nächster unmittelbarer Beziehung zum harten auf Gamma (G) und erhält durch dessen naturgemässen Eintritt auf g den ergänzenden Leitton h, der es zu einer C-Leiter erweitert und abschliesst; einen gleichen Dienst erweist wiederum das natürliche Hexachord dem weichen auf f, dem es den Leitton e übermacht. Es liegen so zwei nach gleichen Gesetzen construirte Leitern vor, zu denen nur der Charakter der dritten von G ausgehenden scheinbar wegen des mangelnden Leittons fis nicht stimmen will. Allein liess sich dieser im System des Monochords, dieses für die Tonverhältnisse massgebenden Instruments, vermissen, so fehlte er in der That nicht. Man hatte nicht ohne Grund diesem Hexachord den Beinamen des harten gegeben, man fühlte, dass das misstönende Inter-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vall der übermässigen Quarte zwischen den Anfangstönen der beiden natürlichen Reihen C und c̄ sich durch die Erhöhung des tiefern fa ebenso leicht ausgleichen liess wie durch die Erniedrigung des obern, und die Praxis stand nicht an, sich dieses Tons zu bemächtigen und ihren Eingriff in die Gesetze der Theorie durch eine sogenannte künstliche Musik (musica ficta) zu entschuldigen und zu legalisiren. Die Steigerung, welche sich in der Erhöhung des F zu einem Halbton ausdrückt, verleiht der Scala in der That einen harten Charakter und unterschied dadurch dieses Hexachord von den beiden andern, obwohl die tonalen Verhältnisse dieselben bleiben.

Das Ergebniss der Reform Guido's war also eine Stammleiter mit zwei Seitenscalen, welche den Ausgleich mit den Verhältnissen der ersten und mütterlichen auf künstlichem Wege theils durch Erhöhung theils durch Erniedrigung der entscheidenden Töne herbeiführten und in ihrem Klanggepräge zwei eigenthümliche Tongeschlechter charakterisirten. Noch heutigen Tages anerkennt dieselben unsere Musik in den Kreuz- und B-Tonarten und verdankt ihnen die Fülle und die Vielseitigkeit ihrer Modulationskraft. Die Macht der Ober- und Unterdominante, deren Pulsschlag wir schon im Körper der alten Kirchentöne wahrgenommen hatten, war nun wenigstens in dem Organismus der Leiter anerkannt, aus der Solmisation aber leuchtet bereits die Morgenröthe eines neuen harmonischen Gesetzes für die musikalische Gestaltung hervor, das wir ebenfalls in dem Wesen der acht Kirchentöne vorbereitet fanden. Die Praxis der Mutation nämlich, jedesmal fa zu singen, wenn im Gesang das la nur um einen Ton überschritten wird, verkündet schon die künftige Herrschaft

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des kleinen Septimen- oder Dominantaccords, dem die neue Musik ihre ergreifendsten Wirkungen verdankte, bevor der Accord als solcher in das Leben gerufen war. So giebt es in der Geschichte der Kunst nur organisches Wachsthum und der Mensch wird zum willenlosen Werkzeug der allwaltenden Idee, während er sich als Schöpfer und Beherrscher derselben wähnt.

Mit dem Organum war ein Ferment in die Musik gekommen, welches allmälig zersetzend auf den gregorianischen Gesang einwirkte. In der päpstlichen Schule jedoch fand der letztere in der Ehrfurcht, die man gewohnt war, den alten Traditionen zu zollen, eine Schranke, die ihn gegen die Uebergriffe des neuen Eindringlings wenigstens für jetzt noch schützte; dem Organum war hier, wie wir gesehen, nur ein enger Spielraum zugestanden. Ueberdiess forderte bei allen Sympathieen, die es hier fand, die Vorliebe der italienischen Natur für Melodie, die Virtuoseneitelkeit der Sänger endlich ihre Rechte, die in dem einstimmigen Gesang ein ergiebigeres Feld finden musste als in dem mehrstimmigen. Allein auch der Herrschaft der alten gregorianischen Weisen sollte die letzte Stunde schlagen, es sollten politische Ereignisse eintreten, welche die heiligsten Traditionen des päpstlichen Stuhls lösten und eine grosse Umwälzung sowohl in den Verhältnissen der Schule wie in deren künstlerischer Richtung herbeiführten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Wiedergeburt der Schule nach dem Exil von Avignon.

Benedict XI. war 1304 in Perugia gestorben. Lange währte es, fast ein volles Jahr, bevor man sich über den Nachfolger einigen konnte. Endlich fiel die Wahl, vornehmlich in Folge der Machinationen Philipp's, des Königs von Frankreich, auf den Gascogner Bertram de Got, Erzbischof von Bordó, der am 5. Juni 1305 zum Papst als Clemens V. ausgerufen wurde. Erwartungsvoll sah man in Rom der Ankunft des neuen Oberhaupts der Kirche entgegen, um so grösser waren das Erstaunen und die Entrüstung, als die Curie von ihm nach Lyon beschieden wurde, wo die Krönung statt fand; allgemeine Bestürzung aber erregte es, als der Papst seine Residenz für immer in Avignon aufschlug und damit zu erklären schien, dass die ewige Stadt kein schicklicher Platz mehr für den heiligen Stuhl Petri sei. Die Curie verlegte sich dorthin, die Schule mit dem Primicerius aber blieb bei dem verödeten Altar des h. Petrus zurück. Der hochmüthige Franzose hatte kein Verlangen nach dem ehrwürdigen Institut Gregor's d. G. Zum ersten Male sah sich jetzt die Schule abgelöst von dem Stamm, mit dem sie durch ihre sieben-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hundertjährige Existenz auf's Innigste verwachsen war, und der Stamm selbst war seinem historischen Boden entführt worden: das bedeutete einen tiefen Riss in den heiligsten Traditionen des Papstthums, der auf einen gewaltigen Umschwung der Dinge hinwies. In der Schule hatte dasselbe sein edleres Element ausgestossen und bot nun, herabgesunken von seiner weltbeherrschenden Höhe in die Vasallenschaft eines Königs von Frankreich, das unheimliche Bild eines grauenhaften politischen wie sittlichen Verfalls, düster beleuchtet von den Flammen, welche in demselben Jahre die alte heilige Mutterkirche Roms, den Lateran verzehrten. Man konnte diesen Brand ein Gotteszeichen nennen, denn er symbolisirt den Untergang der päpstlichen Machtstellung. In dem Patriarchium des Lateran hatte das Papstthum seine Wiege gehabt und den Gipfel seiner weltgeschichtlichen Grösse erklommen, unter den rauchenden Trümmern des Patriarchiums begrub es nun sein zusammengestürztes Ideal. Die Residenz in Avignon erzeugte das grosse Schisma, welches den letzten Nimbus von der päpstlichen Herrlichkeit abstreifte und diese endlich zu einer weltlichen Kleinmacht herabdrängte. Wie jedoch aus dem Moder des Todes das Leben neu entspriesst, so sollte auch aus den Ruinen des Papstthums dessen idealer Gehalt wiederum frisch hervorblühen und in der reinen Sphäre der Kunst sich zu einem leuchtenden Bilde ernster, erhabener Schönheit verklären, welches der Schöpfung Gregor's d. G. den unvergänglichsten und ruhmvollsten Denkstein setzt.

Nur einmal tritt während des Aufenthalts der Päpste in Avignon die Schule gespensterhaft aus dem Dunkel hervor, das sie jetzt bedeckt. Bei Gelegenheit der Kaiser-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

krönung Carl's IV. 1355 erliess der Papst Innocenz VI. eine Bulle, in welcher er Bestimmungen über das zu befolgende Ceremonial giebt. In diesen heisst es: auf der obersten Stufe (am Altar in der Basilika des h. Petrus) sitzen zur Rechten die Bischöfe und Presbyter, zur Linken die Cardinaldiakonen, auf der nächsten Stufe die Subdiakonen, Akolythen, der Primicerius und die Sänger, umstanden von den Magnaten, dem Adel und den Beamten des päpstlichen Hofs, . . . . . der Primicerius und die Schule der Sänger singen den Introitus, und dann das Kyrie eleison und den Hymnus der Engel, . . . . und nach Brauch ertheilt der Kaiser sämmtlichen Orden reiche Geschenke, wie sie der Papst ihnen zu geben pflegt, wenn er gekrönt wird. Diese Vorschriften nehmen sich fast wie Hohn aus, wenn man die düsteren Zustände der Stadt dagegen hält. Der Papst konnte sich freilich leicht in die alte Herrlichkeit hineinträumen, ihm stand nicht das schauerliche Bild der Zerstörung vor Augen, welches Petrarca wenige Jahre vorher beim Anblick des trümmerreichen Roms eine schmerzliche Klage entlockte. „Die Häuser liegen zerfallen", — ruft der Dichter verzweiflungsvoll aus, — „Die Mauern stürzen ein, die Heiligthümer gehen unter, die Gesetze werden mit Füssen getreten. Der Lateran liegt am Boden und die Mutter aller Kirchen steht ohne Dach dem Wind und Regen offen. Die heiligen Wohnungen von Peter und Paul wanken und was jüngst der Tempel der Apostel war, ist nun ein gestaltloser Trümmerhaufen, selbst steinerne Herzen zum Mitleid rührend." *) Mochte auch die Stadt zur Zeit der Krönung wieder etwas herge-

*) De reb. Sen. VII. ep. 1. vergl. Gregorovius, 11. 319.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

richtet sein: die Zeichen des tiefsten Verfalls liessen sich nicht so bald verwischen und mussten einen traurigen Gegensatz zum Gepräge der Festlichkeiten bilden. Für die Schule aber waren nun knappe Zeiten eingetreten, denn sie hatte den Unterhalt, den sie vom päpstlichen Hof bezog, den „Tisch des Papstes“ verloren und war nun auf die Einkünfte der Kirche und ihres Besitzes beschränkt, welche in diesen trüben Zeiten häufig nur zu spärlich zufliessen mochten.

Die französischen Päpste hatten also das Institut Gregor I. von ihrem Hof verwiesen und dasselbe durch eine von ihnen neu gegründete Schule ersetzt. Der Hochmuth der Franzosen kannte schon zu dieser Zeit keine Grenzen; sie dünkten sich an der Spitze der Cultur und Wissenschaft, blickten geringschätzig auf das herab, was andern Ländern, namentlich aber Italien entstammt war und maassten sich sogar die Palmen in der Musik an, indem sie behaupteten, dass die Italiener nicht zu singen verständen, sondern wie die Ziegen meckerten. *) Nun war allerdings inzwischen auf französischem Boden mit der Musik eine grosse Veränderung vorgegangen. Aus dem Organum hatte sich eine neue Setzart unter dem Namen Discantus oder Dechant entwickelt, in welcher die Begleitungsstimmen des Cantus Firmus die Schranken des Parallelismus durchbrachen und in selbstständigen, nach harmonischen Gesetzen geregelten Schritten als freie Gegengesänge ihren eigenen Weg gingen, also einen Contrapunkt zur Melodie bildeten. Solche Formen konnten sich nur auf dem Boden geregelter Verhältnisse in Betreff der Zeitdauer

*) Lini Colucii Epist. Variae. Der Brief an Petrarca. Er ist enthalten im Ms. 8572 (lat.) der Bibliotheque Nationale in Paris.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Töne gestalten; die vagen Bestimmungen der drei einfachen Neumenzeichen, der langen und kurzen Virga und des noch kürzern Punktes, konnten wohl für den einstimmigen Kirchengesang, allenfalls auch noch für das Organum ausreichen, allein contrapunktische Gebilde wie der Discantus, wo die Stimmen in Wechselbeziehung zu einander stehen, setzten bereits ein feststehendes Maass für die Zeitdauer der Noten voraus. Man fand dieses, indem man die drei einfachen Neumenzeichen in ein festes unwandelbares Zeitmaass fasste: die aufrechte Virga als die lange Note (Longa), die liegende Virga als die kurze Note (Brevis), den Punkt als die noch kürzere (Semibrevis), und die mittlere zur normalen Zeiteinheit die Brevis erhob, welche deshalb die Zeit (tempus) genannt wurde. Nach dieser zerspaltete sich die lange Note, entsprechend den drei in jenen Neumen verbildlichten Grössen des allgemeinen Zeitmaasses, zunächst in drei, dann auch als natürliche Verdopplung der kurzen Note in zwei Breven und ebenso die Brevis in drei und zwei Semibreven; das dreitheilige Maass jedoch galt als das vollkommene (perfectum), das zweitheilige als das unvollkommene (imperfectum). Zur Zeitbestimmung oder Tactmaass beim Vortrage wurde ursprünglich naturgemäss die Brevis gewählt, erst später geben die Niederländer der Semibrevis, nach unserm System die ganze Tactnote, den Vorzug, welche davon den Namen Tact (Tactus) erhielt. Das ist der sogenannte Mensuralgesang, aus welchem das moderne Tactsystem hervorgegangen. So complicirt er uns auch erscheint, im Grunde beruhte er dennoch auf einfachen Verhältnissen, denn er war nur ein natürlicher Ausgleich der verschiedenen Notenquantitäten; das Vermögen aber, den geraden Rhyth-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mus mit dem ungeraden gleichzeitig und einheitlich zu verbinden, erschloss für den Tonsatz eine reiche Mannigfaltigkeit in der Gliederung des Gefüges, gegen welche der alte gregorianische Gesang ärmlich abstach. Die Mensur und der Dechant hatten dieselbe Wurzel, waren geschwisterlich emporgewachsen, und unter der Zucht der kunstfertigen Niederländer erblühte aus ihnen der höhere polyphone Satz oder der Figuralgesang, so genannt nach den Figuren der vorkommenden Ligaturen, welcher dem einstimmigen Kirchengesang den letzten Gnadenstoss gab. Das Ansehen des letztern war nun so tief gesunken, dass er die Ehre, den Cantus firmus für die Sätze herzuleihen, sogar mit den Melodien weltlicher Lieder, oft sehr frivoler Chansons theilen musste. Die Niederländer führten sie keck in die Kirche ein, schweisten sie auch wohl mit einer frommen Antiphone zusammen und das Publikum nahm an dieser Ketzerei kein Aergerniss, sondern erbaute sich vielmehr an solchen Kunststücken.

Die üppige Curie in Avignon fand Wohlgefallen an der discantisirenden Singweise, doch mussten die Sänger damit argen Unfug treiben, denn der zweite Papst, Johann XXII., der Nachfolger Clemens' V. erliess 1322 eine Verordnung gegen diesen Styl, in welcher er tadelte, dass die Kirchenmelodien in „Semibreven und Minimen ausgeführt und mit kleinen Noten" überschüttet würden, und verlangte, dass der einfache Kirchengesang unangetastet bliebe; doch könnten zuweilen, besonders an Festtagen oder bei feierlichen Messen, einige melodiöse Consonanzen, wie die Octave, Quinte, Quarte und dergleichen über dem Cantus firmus angebracht werden. Das Verbot charakterisirt den unmusikalischen Geist des pedantischen



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und grausamen Papstes, es war in dieser Form widersinnig, weil es sich untermaass, hemmend in den Entwickelungsgang der Kunst einzugreifen, und hatte deshalb keinen Bestand. Als die Päpste nach Rom zurückgingen, stand der Figuralgesang bereits in voller Blüte und hatte sich der Kirche gänzlich bemächtigt.

Die beiden ersten französischen Päpste hatten sich in ihrem Hochmuthe nicht dazu verstehen mögen, der römischen Tradition die gebührende Concession zu machen und nach dem Beispiel Gregor's I. an ihren Thron eine Sängerschule zu knüpfen, sondern sich für das kirchliche Bedürfniss eines freien Chors von französischen Kunstsängern bedient. Erst der dritte Papst, Benedict XII., ergänzte den Hofstaat durch ein solches Institut, als er den Bau des päpstlichen Palastes in Avignon unternahm. Es zählte 12 Personen, die, wie die römischen Sänger, zu den Familiaren des Papstes gehörten und gleich jenen in klösterlicher Weise zusammen lebten, gemeinschaftlich speisten und schliefen, allein keinen clericalen Charakter hatten, indem ihnen der Gebrauch des Chorhemds bei den Functionen nicht gestattet war. Ihren Unterhalt bezogen sie weder vom Altar, noch weniger von angewiesenen Gütern, sie hatten überhaupt ausser einigen Geschenken keine bestimmten Einnahmen, sondern wurden vom päpstlichen Tisch gespeist und aus dem päpstlichen Säckel gekleidet. Nach dem Vorbilde der römischen Schule stand auch diese Anstalt unter einem Vorgesetzten, dem zugleich die Verpflichtung oblag, während der Mahlzeit des Papstes aus der Bibel vorzulesen. Allein er führte nicht mehr den alten Titel Primicerius oder Prior, wie auch der Name Schule für die Sängerschaft verschwunden ist, und es verkündet

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den Anbruch eines neuen Zeitgeistes, dass die Schule jetzt mit dem Ausdruck Capelle bezeichnet wird, der Primicerius aber als magister capellae oder magister organorum bereits in einen modernen Capellmeister umgewandelt ist.

Mehr als sechzig Jahre hatte die unnatürliche Trennung der gregorianischen Schule vom Stuhl Petri gewährt, sie schien nun für immer ein Ende zu nehmen, als 1370 Urban V. sich endlich zur Rückkehr nach Rom entschloss. Der Papst schiffte sich in Avignon ein mit seinem ganzen Hofstaat und liess auch seine Capelle nicht zurück. Er scheint auf die letztere mehr Werth gelegt zu haben, als seine Vorgänger; es zeugt wenigstens von einem warmen Interesse für die künstlerische Bildung der Sänger, dass er der Universität in Toulouse sieben Knaben unter der Leitung und Aufsicht eines erfahrenen Capellmeisters zuschicken konnte, welche dort in der Messe den Gesang würdig vertreten und sich in den Wissenschaften unterrichten sollten. Eine zahllose Menge begrüsste auf den Knieen den Kirchenfürsten, als er im Hafen von Corneto sich ausschiffte; prachtvoll geschmückte Zelte waren aufgeschlagen, in einem derselben ruhte der Papst aus von den Strapazen der Reise, dann hielt er unter freiem Himmel eine feierliche Messe ab, bei welcher seine Capelle die Gesänge im künstlichen figuralen Style ausführte. Der römischen Schule mochte Urban erst begegnen, als er einige Monate später in Rom einzog, nachdenklich musste dann sein Blick auf dem ehrwürdigen Institute Gregor's des G. ruhen, das ihm die grosse Vergangenheit des Papstthums mit stummem Vorwurf in seiner Erscheinung vorhielt, ebenso nachdenklich wie auf den verfallenen heiligen Altären der alten Basiliken, in deren Anblick er seine

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und seiner Vorgänger Schuld lesen konnte. Die ewige Stadt war trostlos verödet, ruinenhaft zusammengesunken, St. Peter drohte mit Einsturz, St. Paul schien kaum mehr als ein Trümmerhaufen, der Lateran war zehn Jahre früher abermals durch eine Feuersbrunst zerstört worden. Die andern Basiliken und die Klöster enthüllten ebenfalls ein Bild äusserster Verkommenheit und waren nur ärmlich von Geistlichen besetzt. Dem frommen, milden Urban musste bei der Einzugsprocession das Gewissen predigen, dass ein grosses Unrecht an der heiligen Stadt von den Päpsten begangen und von ihnen zu sühnen sei. Rom freute sich, seinen Papst endlich innerhalb seiner Mauern zu haben; es sollte ihn aber nur wiedersehen, denn nach mehrjährigem Aufenthalte kehrte Urban in sein geliebtes Avignon zurück. Erst unter Gregor XI., seinem Nachfolger, nahm die Curie wieder für immer ihren Aufenthalt in Rom.

Mit diesem Ereigniss beginnt eine neue durchgreifende Reform der Schule. Gregor hatte, wie sein Vorgänger, die Capelle von Avignon mit sich nach Rom geführt; die Sänger derselben hatten am päpstlichem Hofe eine ehrenvolle Stellung eingenommen, sie waren gleich den römischen in die Familie des Papstes aufgenommen gewesen, konnten also schon deshalb jetzt, wo die Verhältnisse sich geändert hatten, nicht zurückgesetzt oder gar beseitigt werden. Ueberdiess vertraten sie den kunstvollen modischen Gesang, an den sich die Päpste in Avignon gewöhnt hatten und den sie auch in Rom nicht missen mochten. Auf der andern Seite hingegen stützte sich die gregorianische Schule auf ein uraltes, geheiligtes Recht und durfte keine Zurücksetzung erleiden. Es verblieb da-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

her nur das Mittel, beide Institute zu vereinen. Durch diesen Act wurde die neue Gründung mit den Traditionen der ältern verschmolzen und erhielt nun gewissermassen die canonische Weihe, die ihr bisher gefehlt hatte, zugleich aber führte sie in die ehrwürdige Gründung Gregor's ein Ferment ein, welches die veralteten Formen der Anstalt zersprengte und eine gänzliche Umgestaltung derselben bewirkte. Mit dem neuen Kunstgesang zog auch der moderne Name Capelle ein und verdrängte die alte historische Benennung Colleg für lange Zeit; die Sänger heissen von nun an Capellanen und aus dem Primicerius entpuppt sich wie in Avignon ein Capellmeister. Die Bedeutung des ursprünglichen Titels strahlte zwar auch im neuen Amte ab, indem dasselbe anfangs nur hoch- und einträglich gestellten Männern, unter Andern sogar einem Gouverneur von Rom, Niccola Fabri (1462) überlassen wurde und von da an mit der Bischofswürde verbunden blieb, allein es bekundete ein neues System in dem Organismus des Instituts, dass der Vorsteher desselben nicht, wie vor Alters, aus der Sängerschaft nach dem Gesetz der Anciennität hervorging. Der drückende Geldmangel, dem sich die Päpste jetzt in ihrer durch das Schisma in der Kirche und durch mannigfache Kämpfe beunruhigten Stellung häufig ausgesetzt sahen, — man kennt ja den bezeichnenden Ausspruch Alexander's V.: „Als Bischof war ich reich, als Cardinal wurde ich arm, als Papst bin ich ein Bettler," — hatte vielleicht zu jener mit den Traditionen widerstreitenden Einrichtung beigewirkt; die Güter der alten Schule mochten confiscirt sein und die Besoldung eines Capellmeisters verursachte Unkosten. Bis zum Jahre 1492 liegen in der That keine Angaben vor,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dass die Capellmeister mit einziger Ausnahme des erwähnten Fabri (1462—1464) einen Gehalt bezogen hätten. Erst mit Christoforo Borbone de' marchesi di Petralta, Bischof von Cortona und Generalcommissar der päpstlichen Kammer (1492), finden wir 10 Gulden Kammergold monatlich für den Capellmeister ausgesetzt und diese Besoldung bleibt mit der Stelle verbunden, so lange sie von Bischöfen bekleidet wurde. Das währte bis zum Jahre 1568, wo Sixtus V., veranlasst durch die vielen Klagen über die Protectionswirthschaft der Bischöfe und deren willkürliche Eingriffe in die Rechte der Corporation, durch eine besondere Bulle verordnete, dass hinfort die Sänger aus ihrer Mitte den Capellmeister wählen sollten und damit das Amt mit der Würde des Bischofs für unvereinbar erklärte. Aus den Cardinälen und Bischöfen wurde dagegen von nun an stets ein Protector der Capelle überordnet, damit, — wie es in der Bulle des Papstes heisst, — die Sänger vor unverschuldeten Unannehmlichkeiten und Chicanen gesichert wären; die Pflichten des Protectors beschränkten sich übrigens nur auf die Vertretung des Instituts nach aussen hin, wie in Rechtsangelegenheiten, ausserdem hatte er zu sorgen, dass die Statuten gehörig befolgt wurden und bildete zugleich die nächste Instanz, an welche die Sänger bei Streitigkeiten appelliren konnten. Weiter reichten seine Befugnisse nicht.

Die avignonische Periode hatte demnach einen unverkennbaren Einfluss auf die Neugestaltung der Schule ausgeübt. Das Bild der alten Schole hatte sich gänzlich verwischt, indem jetzt den Sängern die Autonomie in Betreff der Wahl des vorstehenden Capellmeisters entzogen war. Sie befanden sich nun in einer ähnlichen Stellung

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wie vordem ihre Collegen im päpstlichen Palast zu Avignon, nur dass sie als Abzeichen des clericalen Standes das Kostüm des Chorhemds bei den kirchlichen Functionen voraus hatten. Aus einer selbstständigen, auf eigenem Besitz fussenden Körperschaft sahen sie sich in einen unterhaltenen Sängerverein umgeschmolzen, der zwar im Genuss gewisser Privilegien stand, allein die frühere Unabhängigkeit in seinen Gerechtsamen zugleich mit dem historischen Titel Colleg eingebüsst hatte. Als Familiaren des Papstes und zwar Familiaren dritter Classe, d. h. solche, deren Pflichtleistungen sich nicht an den Repräsentanten des weltlichen oder geistlichen Dominiums, sondern lediglich an die Person des Kirchenfürsten knüpfen, erhielten die Sänger ihre Subsistenzmittel in Lieferungen an Brod und Wein und andern Naturalien, „da der Mensch von Brod und Wein allein nicht lebt,*)“ ferner bekamen sie nach jeder Messe in der päpstlichen Capelle ein Mittagsmahl servirt, nach der Vesper eine Schachtel voll Confect und ausserdem noch Geschenke an Esswaaren und Süssigkeit von den celebrirenden Cardinälen oder Bischöfen. Mit den Formen der Schole hatte sich auch das Convict aufgelöst, das ohnehin die bezeichnete Stellung in der päpstlichen Familie nicht zum Gebot machte. Von pecuniärer Besoldung finden sich vor Eugen IV. (1431—1447) nicht die geringsten Andeutungen; bis zu diesem Zeitpunkt scheinen die Sänger nach dem System des Hofes in Avignon nur auf den leiblichen Unterhalt angewiesen zu sein und mochten auch ihre Wohnung im apostolischen Palast haben. Erst in einem Mandat des genannten

*) Card. Luca: de Beneficiis. Diss. 3. No. 6. und 8.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Papstes treffen wir einen Monatsgehalt von acht Goldgulden an und dieselbe Summe wird in einem andern Mandat unter der Regierung des Nachfolgers, Nicolaus' V., (1447—1455) bestätigt und verbleibt bis zu den Zeiten Paul's III. (1534—1549), welcher die Goldgulden in Kammerducaten umsetzte, diesen Gehalt aber im siebenten Jahr seines Pontificats um einen Ducaten erhöhte. Seine Bestimmung blieb in Kraft bis zum Pontificat Sixtus V.

Es war indessen schon seit Leo X. in der materiellen Lage der Capellanen eine günstige Aenderung eingetreten. Der gedachte Papst, der erste wie es scheint, welcher dem Gedeihen des Instituts ein höheres Interesse zuwandte, wenigstens der erste, der die Statuten einer eingehenden Reform unterzog, wenn er sie nicht gar in das Leben rief, hatte nämlich die gelegentlichen Speisungen, wenn ein Bischof oder Cardinal in der Capelle celebrirte, aufgehoben und dafür entsprechende Geldsummen eingeführt, mit welchen natürlich den Sängern mehr gedient war, als mit den Mahlzeiten oder den Oblationen des Altars. Der Cardinal zahlte ihnen für die Messe vier, der Bischof zwei Ducaten, fungirten diese aber zum ersten Mal in der päpstlichen Capelle, so erhielten die Capellanen von jenem 19, von diesem 10 Ducaten; mehr zu geben und anzunehmen, war bei Strafe der Excommunication verboten. Nur an den Tagen, wo ein doppelter Dienst in der Capelle statt fand, wurden sie nach Herkommen gespeist, doch konnten sie auch in diesen Fällen, wenn sie es vorzogen, statt der Mahlzeiten eine Vergütigung an Geld wählen und empfingen dann jeglicher einen Scudo. Auch auf die ausserordentlichen Ereignisse, welche den Sängern zu Gute kamen, war Bedacht genommen; so gebührten der Capelle 30 Du-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

caten, wenn ein Cardinal den Hut erhielt, und wurden die Exequien eines solchen gefeiert, so trug ihr das 15 Ducaten ein und jedem Mitgliede obendrein noch eine Wachsfackel von vier Pfund im Gewicht. Das Conclave, die Papstwahl, die Exequien des verstorbenen Papstes warfen ebenfalls beträchtliche Sporteln an Mahlzeiten, Geld- und andern Geschenken ab; bei seiner Ernennung musste der gewählte Papst einem jeden Sänger ausser neuen Kirchengewändern, ausser dem herkömmlichen verdoppelten Geldgeschenk (Presbyterium) noch vier Ellen feinen rothen Tuches verabfolgen lassen, dieselbe Quantität an feinem schwarzen Tuch wurde bei den Exequien des Papstes nebst schweren theuern Wachsfackeln geliefert. Zu solchen Einnahmen kamen noch die aus dem 15. Jahrhundert stammenden Privilegien auf einträgliche Sinecuren, wie Präbenden, Canonicate, die für jeden Capellan als „grazie espettative“ in Aussicht standen. Die Sänger erfreuten sich mithin im Ganzen einer leidlich gesicherten Existenz, namentlich bei den Lebensansprüchen, welche ihr geistlicher Stand gestattete und bei dem Werth, den das Geld in jenen Zeiten hatte. Leider erhielten sich diese Revenuen in der Folge nicht auf der Höhe; so verloren sich allmälig die Ducaten bei den Messen der Bischöfe und Cardinäle, ohne dass sich die früheren Mahlzeiten als Ersatz wieder dafür einstellen wollten. Gregor XIII. (1572—1585), ein karger Herr, strich sogar jene Ducaten gänzlich und liess es bei den Wein- und Brotrationen bewenden, welche nach Recht der sogenannten Tischgenossenschaft des Papstes zukamen, unterliess es aber unglücklicher Weise, die Speisungen zu erneuern.

Doch waren diese Verhältnisse nur von vorüber-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gehender Dauer, denn schon der Nachfolger Sixtus V. (1585—1590) brach gänzlich mit den Gepflogenheiten seiner Vorgänger und stützte die Existenz des Instituts auf neue materielle Grundlagen. Sixtus hatte, wie schon angeführt wurde, der Capelle durch eine eigne Verfassung einen selbstständigen Charakter verliehen, er wollte solchen auch in allen äusserlichen Verhältnissen gewahrt wissen; diese sollten der hohen Stellung, welche das Institut namentlich jetzt in der Kunstwelt einnahm, keine Schande machen. Er strich deshalb den kleinlichen bettelhaften Complex von Sporteln, von sichern und zufälligen Accidenzien und wies dafür drei grosse Abteien an Sta Maria in Crespiano, Diöcese Tarent, S. Salvatore, Diöcese Perugia, und das Kloster Sta Maria in Fellonica, Diöcese Mantua deren Gesammteinkünfte, betragend an baarem Gelde allein ausser den Erträgen an Naturalien eine Summe von 3000 Silberscudi, unter die Capellanen nach dem Maassstab des Amtes, Ranges und der Dienstzeit in richtigen Verhältnissen zu vertheilen war. Der Protector hatte darüber zu wachen, dass dabei keine Missgriffe geschähen. Nur die Wein- und Brotportionen verbleiben den Sängern in ihrer Eigenschaft als Tischgenossen des Papstes aus den früheren Einrichtungen, im Uebrigen hatten sie nunmehr weder an celebrirende Geistliche noch an den Altar Forderungen zu stellen und waren auch der Versuchung dazu nicht ausgesetzt, denn ihre jetzigen Einkünfte wogen die günstigsten Jahre des alten Styls reichlich auf, zumal da der Papst die Anzahl der Capellanen von vierundzwanzig auf einundzwanzig herabgesetzt hatte. Sixtus indess ging in seiner Fürsorge noch weiter. Er verordnete in einer Bulle, dass ein jeder Sänger nach einer Dienstzeit von 25 Jahren der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Activität entbunden würde, nichtsdestoweniger aber im Genuss seines vollen Gehaltes und seiner Privilegien bliebe; ferner, dass kein Mitglied, welches durch Krankheit oder Verlust der Stimme dienstunfähig geworden, aus der Zahl der Sänger gestrichen werden dürfe, bevor ihm ein entsprechender Gehalt zugesichert sei. Diese Bestimmung war ebenso human wie weise, sie machte die Capelle zu einer Versorgungsanstalt für ihre Mitglieder und erhob sie zugleich in künstlerischer Beziehung, indem die alternden und abgeschwächten Stimmen stets durch frische ersetzt wurden. Früher dagegen mussten die Sänger bis in ihr Alter hinein wirken, so lange es die Kräfte gestatteten; zwar bestand auch damals der Gebrauch, ihnen nach 25 Jahren eine Erleichterung in ihren Pflichten zu gewähren, doch beschränkte sich diese nur auf den Dispens vom täglichen und ferialen Gottesdienst, nicht aber von den päpstlichen Messen. Im Uebrigen findet sich kein Beispiel vor, dass je ein durch Alter oder Krankheit dienstunfähiges Mitglied hülfslos aus der Capelle verstossen wäre, nur fehlte es an einer gesetzlichen Bestimmung und in Folge dessen nahm die gewährte Unterstützung mehr den Charakter eines Almosens als einer Gebühr an. Schliesslich verlieh der Papst dem Institut noch eine ganz besondere Auszeichnung, indem er wieder den alten historischen Namen Colleg demselben zuführte, ferner die Mitglieder nebst deren Vermögen, das bewegliche wie das unbewegliche, in der Stadt und ausserhalb derselben von jeder Gerichtsbarkeit, Herrschaft, Superiorität, von der Gewalt des zeitweiligen Vicars, Conservators u. s. w. für immer eximirte und unmittelbar unter die Obrigkeit des Papstes und des apostolischen Stuhls stellte. Mit den Ein-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

richtungen des Papstes Sixtus ist die Schule an dem Endziele ihrer geschichtlichen Laufbahn angelangt, sie beharrt von nun an in diesen Formen, wenngleich die Verhältnisse später einige nebensächliche Aenderungen mit sich geführt haben.

Nicht ohne Ueberraschung sehen wir hier den Schatten der alten Schole aus dem Grab der Jahrhunderte emporsteigen und wieder einen Leib annehmen, wie zu den Zeiten ihres Gründers, sehen wir die Geschichte des Instituts ihren Endpunkt mit den Anfängen ringartig verbinden: denn das Colleg Sixtus' V. ist nur der ferne Wiederschein des gregorianischen Collegs. Wie in der mittelalterlichen Vorzeit tritt jetzt an der Schwelle einer neuen Zeit dasselbe wieder mit seinem primitiven Namen und seinem ursprünglichen Charakter vor uns, als eine auf sich selbst beruhende clericale Körperschaft, zwar untergeben der Souveränität des Papstes, aber sich lenkend nach eigenen Gesetzen, dem Altar und zugleich der Kunst dienend, allein ihre Existenz vornehmlich aus dem gemeinschaftlichen Besitz von Gütern schöpfend, die ihm zu diesem Zweck verliehen sind. Nur der frühere patriarchalische Styl der Verfassung ist geschwunden; das klösterliche Convict hat sich in einer freieren Lebensform aufgelöst, der altchristliche republicanische Geist, welcher damals in dem System der Anciennität für die Beförderungen der Mitglieder schüchtern den Eingriffen des hierarchischen Absolutismus eine hindernde Schranke setzte, spricht sich nun energisch in dem Wahlgesetz aus, das zu den Aemtern den Weg bildet und noch entschiedener in der einjährigen Dauer derselben. Selbst die Aemter der alten Schule tauchen unter neuen Titeln und Formen wieder auf; der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ehemalige Primicerius ist zwar äusserlich in dem Capellmeister aufgegangen, allein seine wesentlichsten Functionen, die Administration des Instituts liegen jetzt in den Händen des Abtes, der mit der Verwaltung der Einkünfte und mit der Vertheilung derselben unter die Mitglieder des Collegs betraut ist und zugleich die Angelegenheiten desselben bei dem Protector und nach aussen vermittelt. Der Abt, — heutigen Tages führt er den Titel Camerlingo, — wird wie der Capellmeister aus den Sängern auf ein Jahr erwählt und muss nach Ablauf dieser Zeit Rechenschaft von seiner Geschäftsführung vor dem versammelten Colleg ablegen; für seine Mühwaltung erhält er an den grossen Festen das doppelte Presbyterium und ausserdem am Fest Mariä Reinigung zwei schwere Wachsfackeln. In dem Capellmeister dagegen macht sich eigentlich der Archiparaphonist kenntlich, dessen Aufgabe den Gesang in der Messe betraf. Der Capellmeister ist nach der Verfassung Sixtus' V. nur der artistische Chef und Vertreter der Capelle und hat als solcher die Gesänge für den Gottesdienst zu bestimmen und für deren gute Ausführung zu sorgen; er schlägt ferner bei Todesfällen die Sänger für die vacanten Benefizien vor, muss, wenn es sich um die Aufnahme eines neuen Sängers handelt, über dessen moralische Führung genaue Erkundigungen einziehen, und ihn darnach dem Colleg vorschlagen. Die künstlerische Prüfung dagegen ist ihm nicht anvertraut, diese wird statutengemäss von den Mitgliedern des Collegs gemeinschaftlich unternommen. Auch die Leitung des Gesangs in der Kirche schlägt nicht in das Amt des Capellmeisters, den Chor dirigirt vielmehr stets der älteste Bassist, den Sologesang der älteste Concertsänger; in diesem Punkt kommt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das System der Anciennität wieder zu seinem Recht. Die Pflichten endlich des Secundicerius oder zweiten Sängers und ferner des dritten lassen sich mit denen des Decans und des Punctators in Parallele stellen; wie der Secundicerius dem Primicerius, so steht der Decan dem Abt zur Seite und vertritt ihn, wenn es die Umstände verlangen; ausserdem empfängt er die Eidleistungen der neu eintretenden Mitglieder und im Fall einer Anklage, der betreffenden Persönlichkeiten, beruft ferner die Versammlungen des Collegs und verzeichnet die Acten des Instituts; der Punctator aber bildet die polizeiliche Behörde, controlirt die Versammlungen, notirt die Vergehen und bestimmt die Strafe dafür nach den Statuten. Beide Stellen werden ebenfalls von gewählten Sängern versehen und fielen späterhin im Secretarius zusammen. Die Geschichte lässt uns zwar, wie wir gesehen, über das Detail der Einrichtungen in der gregorianischen Schule vielfach im Unklaren, allein die Bedeutung, mit welcher die vier ersten Sänger daselbst hervorgehoben werden, spricht augenscheinlich dafür, dass deren Pflichten mit diesen vier Aemtern in Analogie stehen. Die Tradition ist in dem apostolischen Palast ein eisernes Band, welches dem Einfluss der Jahrhunderte trotzt. Die Schule hatte im Lauf ihrer Ausbildung stets mit der Strömung der Zeiten gesteuert und jetzt in der Verfassung Sixtus' V. die höchste Stufe freiheitlicher Gestaltung erklommen, welche der mittelalterliche Geist anerkennen und für ein kirchliches Institut dulden konnte. Indem nun der Papst mit der Anweisung eines Abteiencomplexes für den Unterhalt des Collegs zu demselben Mittel zurücklangte, mit welchem Gregor seine Schule begründet hatte, so verknüpfte er unbewusst den historischen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Schlussstein des Instituts mit den Anfängen desselben durch eine symbolische Beziehung, er bestätigte damit gewissermassen den Gründer als den Schutzheiligen der Anstalt zur Warnung für die Nachfolger, sich durch eine fernere Erweiterung der Formen an den Traditionen zu versündigen. Denn das Mittel an sich passte nicht zu den jetzigen Verhältnissen und Aufgaben der Capelle und war in höchstem Grade unpraktisch. Die Verwaltung jener Güter bereitete Schwierigkeiten und mannigfaltige Hemmungen, und dann liefen die Einkünfte nicht pünktlich ein, woraus für die Sänger manche Verlegenheiten entstanden. Auf das eigene Ansuchen der letztern zog Gregor XIV., der nach der kurzen Regierung Urban des IV. den heiligen Stuhl bestieg, die Abteien und Klöster wieder ein, realisirte den Gesammtwerth derselben in Jahrgehalten von 200 Scudi für jeden Sänger und setzte ausserdem die alten von Sixtus aufgehobenen Rechte wieder in Kraft. So war dem Andenken des Gründers und den Forderungen der an ihm haftenden Tradition die ehrfurchtsvolle Anerkennung gewahrt und die Sänger befanden sich in einer weit günstigern Lage. Die Mahlzeiten im apostolischen Palast sammt den Sporteln an Ducaten kamen nun mit gewissen Beschränkungen wieder zum Vorschein, aber nahmen jetzt bei dem reichlichen Gehalt der Sänger mehr den Charakter einer Auszeichnung als einer Unterstützung an: die unabhängige Stellung des Collegs war durch die Verordnung Gregor's ebenso gesichert, wie durch die Schenkung seines Vorgängers, welche ja nur in einer veränderten Form fortbestand. Zu dem Jahresgehalte kam noch der regelmässige Zuschuss des vor Alters unter dem Namen Presbyterium bestehenden Geldgeschenks, welches jetzt der Dobblone



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hiess *) und viermal im Jahre, nämlich an den vier grossen Festen: Ostern, St. Peter, Weihnachten und dem Krönungstage des Papstes, gereicht wurde; die ausserordentlichen Einnahmen wiederum erhielten bei jeder Ergänzung des Collegs einen Zuwachs von 10 Ducaten, welchen der Sänger bei seiner Aufnahme zur Vertheilung unter die Mitglieder entrichten musste. Nach den Statuten war diese Summe innerhalb 30 Tagen zu zahlen; wurde die Frist nicht innegehalten und die Zahlung nicht im Verlauf der zwei ersten Monate, vom Tag der Aufnahme an gerechnet, geleistet, so ging der neue Sänger aller Regalien in den sechs folgenden Monaten verlustig. Ausser dieser Summe hatte er noch dem Abt zwei Ducaten in Kammergold als Gebühr für die Cotta oder das Chorhemd zu geben.

Der clericale Charakter des Instituts bedingte für die Mitglieder zum Mindesten die niedern priesterlichen Weihen und unterwarf sie dem Gesetz des Cölibats.**) In Betreff des letztern Punkts indess hatten manche Päpste gutmüthig ein Auge zugedrückt, sie legten mehr Gewicht auf die künstlerische Bedeutung des Instituts als auf dessen gebotenen clericalen Rahmen. So hatte Julius III. keinen Anstand genommen, 1555 den schon damals berühmten

---

*) Der Dobblone betrug eine Jahressumme von 16 Ducaten, nämlich 4 Ducaten für jedes der genannten Feste, oder 24 Scudi, warf also monatlich 2 Scudi ab. Vergl. Baini Memorie Storico-critiche, I. 242. Note 348.

**) Capellae nostrae cantores, qua convenit modestia et morum disciplina vivant, et honesti sacerdotis mores observent sub excommunicationis et privationis emolumentorum poena. Constitution Leo's X. Bullar. Roman. Coquelines. Tom. 3. pag. 372. — Baini a. a. O. I. 51.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Palestrina unter die Capellanen aufzunehmen, obwohl derselbe verheirathet war, und Palestrina fand unter seinen Collegen die Sänger Leonardo Barè, der schon unter Paul III. eingetreten war, und Domenico Ferrabosco in gleichen Verhältnissen vor. Und auch diese Fälle standen in den Annalen nicht vereinzelt da. Das waren jedoch Concessionen an die Kunst, die sich mit den Traditionen nicht vereinen liessen. Als Paul IV. (Caraffa) nach seiner Stuhlbesteigung den Unterschleif in der Capelle erfuhr, ergriff er dagegen energische Maassregeln und entfernte die drei schuldigen Sänger auf die rücksichtsloseste Weise aus dem Colleg. „Wir streichen, verstossen und verjagen Leonardo Barè, Domenico Ferrabosco und Giovanni Pierluigi da Palestrina aus der Zahl und Gesellschaft der Capellsänger und beschliessen, dass dieselben aus der Capelle gestrichen, verstossen und verjagt sind und sein sollen, und befehlen dem Meister der besagten Capelle und den Capellsängern, dass sie, nachdem ihnen diese Bestimmung zu Gesicht gekommen, die drei verheiratheten Leonardo Barè, Domenico Ferrabosco und Giovanni Pierluigi da Palestrina aus der Zahl der übrigen Capellsänger streichen, verstossen und verjagen,“ *) — so lauten die betreffenden Worte in dem Motu Proprio des starren fanatischen Priesters. Die Form der Entlassung war brutal, aber die That selbst konnte dem Papst nicht zum Vorwurf gereichen; er beging damit keinen willkürlichen Eingriff in die Rechte des Collegs,

*) . . . ab aliorum eorundem cantorum numero et consortio cassamus, ejicimus et amovemus, ac cassatos, ejectos et amotos esse, cassarique, ejici et amoveri debere decernimus u. s. w. Das Motu proprio bei Baini I., 53. Note 32.



ZENEAKADÊMIA
LISZT MÚZEUM

sondern wahrte nur die gesetzliche clericale Integrität desselben.

Es klingt übrigens aus den Vorschriften über das Verhalten der Sänger zu einander und im Dienst etwas heraus, das an das alte Convict wie eine Reminiscenz gemahnt, es verräth sich in ihnen ein gewisser klösterlicher Geist, der bei den sonst freien Lebensformen eine eigenthümliche Färbung über das Bild des Collegs verbreitet. So wird vor allem eine demüthige Unterordnung der jüngern Sänger gegenüber den ältern äusserlich durch Pflichten und Förmlichkeiten symbolisirt, wie es die Klosterregel mit sich bringt. Der Jüngste und Nächstfolgende unter den Capellanen haben z. B. das Amt eines Capelldieners zu verwalten; jener muss die Chorbücher beim Kirchendienst aus den Schränken herbeiholen, dieser sie auf das Lesepult legen; ähnliche niedere Dienstleistungen verrichteten sie auch bei den Processionen. Wenn das Colleg wegen Geschäftsangelegenheiten oder zu andern Zwecken zusammentrat, so erhielt der Capellmeister die Ehren eines Klosterabtes: die Sänger traten vor dem Beginn der Verhandlungen in geziemender Ordnung nach Alter und Rang zu ihm heran und begrüssten ihn mit demüthiger Haltung; wenn ein Capellan Urlaub erhalten hatte, so verabschiedete er sich vor dem versammelten Colleg von ihm mit einem Handkuss und bei seiner Rückkehr musste er sich abermals dieser Ceremonie unterwerfen. Das Recht, den Sänger zu beurlauben, gehörte nämlich zu den Privilegien des Capellmeisters, daher diese Förmlichkeit, welche als ein Act des Dankes anzusehen ist. Fand die Aufnahme eines neuen Mitgliedes statt, so geschah das mit grösster Feierlichkeit. Der Capellmeister sass auf einem hervor-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ragenden Stuhl, um ihn standen die Sänger in ehrfurchtsvoller Haltung, streng nach ihrem Rang und Alter geordnet. Der Novize näherte sich dem Stuhl und liess sich vor dem Capellmeister auf die Knie nieder; dieser legte ihm die Cotta oder das Chorhemd an und in diesem Kleide, der eigentlichen Uniform der Capellanen, leistete der Aufgenommene auf das Evangelium den Eid, dass er dem Papst treu dienen, die Vorschriften der Statuten stets beachten, und — worauf insbesondere der Nachdruck gelegt wurde, — nie die Geheimnisse des Collegs verrathen wolle. Dann küsste er demüthig dem Meister die Hand, umarmte der Ordnung nach die Sänger und erhielt von ihnen den Friedenskuss als Symbol inniger Verbrüderung. Nachdem diese Ceremonie statt gefunden, zahlte er dem Decan einen Ducaten in Kammergold für die Kappe, welche zur Kirchentracht der Sänger gehörte, und wurde von diesem in die Bücher mit Angabe des Tages der Aufnahme und der Diöcese, aus welcher er stammte, eingetragen. Der Decan musste ihn auch den Styl lehren, in welchem die Lectionen, Prophetien und Antiphonen in der Capelle recitirt wurden. War der Sänger vor dem 20. des Monats eingetreten, so konnte er den vollen Monatsgehalt beanspruchen.

Abgesehen von solchen äusserlichen Förmlichkeiten gestaltete sich der Verkehr der Sänger unter einander nach dem Princip vollständiger Gleichberechtigung. Dasselbe bewährte sich schon in dem Gesetz geheimer Abstimmung bei den Wahlen, welches als eins der vornehmsten Privilegien des Instituts galt, und zwar forderte das Statut, um jegliche Pression zu vereiteln, für die Entscheidung zwei Drittel der Stimmenzahl. Aus einer Begebenheit geht hervor, dass man gelegentlich jenes Princip auf's Nachdrück-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lichste zur Geltung zu bringen wusste. Durch die Ueberführung der avignonischen Capelle hatten nämlich die Franzosen und Spanier in dem Colleg festen Fuss gefasst und bildeten hier ein bedeutendes Contingent. Sie waren in dem Figuralgesang anfangs den römischen Sängern weit überlegen und um so mehr gesucht, als dem Colleg keine Bildungsschule zur Seite stand. Was zunächst eine Folge des Bedürfnisses war, machte allmälig die Gewohnheit zum Gesetz. Die Ultramontanen, — so hiessen die Ausländer in der Capelle, — galten für unentbehrlich, als sie es längst nicht mehr waren, sie bildeten bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts ein festes, sogar bevorzugtes Element des Collegs und verliehen diesem als Vereinigung dreier Nationen einen eigenthümlichen kosmopolitischen Charakter, dem es zum Theil seine Verfassung verdankte. Eine jede Nation besass ein Anrecht auf die Aemter des Abts, Punctators oder Sekretärs und Decans, als die einzigen, welche vor Sixtus V. den Wahlen unterlagen und wechselten statutenmässig im Besitz derselben mit den Andern ab. Unter solchen Verhältnissen musste es natürlich öfters zu Reibungen kommen; die Ultramontanen drückten auf die Italiener und missbrauchten unter Gregor XIII. ihr Ansehen sogar bis zu dem Grade, dass sie die Wahl der letztern mehre Jahre hindurch verhinderten und die Aemter des Abtes und Punctators monopolisirten. Die Italiener beschlossen endlich, diesen Uebergriffen ein Ende zu machen; sie legten den Fall mit Berufung auf die Statuten in einer Supplik dem Papst vor, welche wohlwollend angenommen wurde und durch die Bestätigung die Kraft eines Befehls erhielt. Hierauf forderten sie die Ultramontanen auf, die besagten Aemter mit ihnen zu theilen, wie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

es Gebrauch sei, erhielten aber eine hochmüthige Antwort. Sie hätten jetzt von jenem Instrument Gebrauch machen und damit die Ultramontanen zwingen können, allein das vertrug sich nicht mit dem Princip des Selfgovernements; die besagte Supplik wurde vielmehr als letzte Nothwaffe ruhig zur Seite gelegt. Nun berief, — es war im Januar 1583, — der Decan eine Versammlung des Collegs zur Neuwahl des Abtes und des Punctators; die Ultramontanen suchten den Zweck zu vereiteln, indem sie nicht erschienen, allein die Italiener liessen sich nicht abschrecken und setzten ihr Vorhaben durch. Nichtsdestoweniger erhielten jene dafür eine Genugthuung, obwohl sie doch im Unrecht waren, denn man ernannte einen Franzosen Bruelt zum Vice-Punctator, weil man plötzlich herausgefunden hatte, dass der Vertreter dieser Stelle stets einer andern Nation angehören müsse, als der Punctator. Man wachte so eifersüchtig über die Rechte der Nationalitäten, dass sogar für alle Verhandlungen im Interesse der Capelle ein eigenes Comité gebildet werden musste, zu welchem die Ultramontanen zwei, einen Spanier und Franzosen oder Niederländer, die Italiener einen Mann stellten. Das hinderte jedoch nicht, dass die letztern dennoch in manchen Punkten den Kürzern zogen; so hatte der Ultramontane, wenn Geschäfte seine längere Abwesenheit verlangten, ein Anrecht auf einen Urlaub von 10 Monaten, dem Italiener dagegen wurden nur fünf bewilligt. Diese Gunst musste übrigens von beiden durch eine fünfjährige Dienstzeit in der Capelle erworben sein.

Ueberhaupt spricht sich in den Statuten ein ungemein humaner Geist aus, und man erkennt leicht, dass sie unmittelbar aus der Corporation hervorgegangen und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von den Päpsten nur revidirt und milde geregelt, aber nicht dictirt sind. Alle Eventualitäten sind ins Auge gefasst, um die Existenz der Mitglieder möglichst von Sorgen zu befreien. Wird der Sänger durch Krankheit auf längere Zeist dienstunfähig, so verbleiben ihm dennoch die vollen Einkünfte, nur wenn die Krankheit über ein Jahr währt, verliert er die ausserordentlichen Regalien, behält aber ausser dem Gehalt die laufenden Geschenke an Geld, Süssigkeiten und Wachskerzen. Bei seinem Ableben versammeln sich die Capellanen an der Stätte, wo er gestorben, geleiten ihn feierlich zum Grabe und singen hier das Libera me im Figuralgesang, und nicht im gregorianischen, dem Künstler zu Ehren. Die Einkünfte des Monats, in dem der Sänger verblichen, fallen den Erben zu, im Fall aber, dass keine vorhanden sind, den Armen. Den Gehalt des folgenden erhält der Abt; verlangen aber die Capellanen die Exequien des verstorbenen Collegen zu feiern, so muss er für das Geld Kerzen und Leichenfackeln kaufen und den Rest unter die an der Ceremonie betheiligten Capellanen vertheilen. Für dienstliche Vergehen oder Verletzungen des Anstandes, sei es im Benehmen oder durch unschickliche Kleidung, sind Geldstrafen angesetzt. Wenn ein Sänger dagegen des Gewinnstes halber sich noch von einer andern Kirche oder einem Patron besolden lässt, wird er aus dem Colleg verstossen, muss jedoch wieder von dem Capellmeister aufgenommen werden, wenn er es verlangt; nur tritt er dann als Novize ein und muss als solcher die Regalien von neuem zahlen. Im Fall eines Eidbruchs dagegen, namentlich durch Enthüllung der Geheimnisse der Corporation, verfällt der Schuldige einer schweren exemplarischen Strafe. Das Ver-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bot, die Vorgänge und Zustände in der Capelle zu veröffentlichen, bezog sich auch auf die Documente und musikalischen Werke des Archivs und besteht noch zur Stunde in voller Strenge; das Colleg hat es von jeher geliebt, sich als ein Unicum, als eine Welt und Kunst für sich so hermetisch wie möglich abzuschliessen.

Der Dienst war im Ganzen nicht sehr beschwerlich, wenn auch reichlich mit den Formalitäten verbrämt, welche der geistliche Stand im Gefolge hatte, und die Sänger erfreuten sich sogar stets der zärtlichsten Rücksicht, wenn ja bei ausserordentlichen Gelegenheiten besonders starke Anforderungen an ihre Thätigkeit gemacht wurden. So beim Ableben des Papstes. Nach dem Schluss der Exequien musste die Capelle in feierlicher Procession die Cardinäle mit der Hymne: Veni creator spiritus in das Conclave geleiten und ihnen täglich die Messe de sancto spiritu singen, bis der Stuhl Petri wieder besetzt war. Zur Erquickung für die exceptionelle Anstrengung war der Intendant des apostolischen Palastes verpflichtet, den Capellanen ausser der ihnen zukommenden Mahlzeit zum Frühstück mit grösster Liebenswürdigkeit eine Flasche von sechs Pocalen guten und reinen griechischen Weins und zum Imbiss frisch geröstete Schnitten von feinem Brod zu reichen. Wein und Confect spielen also auch im Sängerleben der würdigen Mitglieder des päpstlichen Collegs eine wichtige Rolle. „Den Sängern der Psalmen darf man den Labetrunk nicht verweigern“, hatte schon Honorius III. in seiner Zuschrift an den Primicerius geäussert, und so hielt man es auch jetzt.

Durch die Vereinigung der avignonischen Sänger mit den römischen hatte die Capelle anfangs nur eine äusserliche Vergrösserung erhalten, denn die letztern waren vor-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

läufig für den Figuralgesang nicht zu verwenden. So mussten denn die eingewanderten Sänger ausreichen, bis die einheimischen Kräfte sich mit dem neuen Styl vertraut gemacht hatten. Die alte Sängerschaft starb aber nach und nach aus und mit ihr sanken die letzten unmittelbaren Reste der gregorianischen Gründung in das Grab der Vergessenheit. Ueberhaupt umhüllt den Umbildungsprocess des Instituts ein tiefes Dunkel; erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts unter Eugen IV. tritt das Colleg wieder hervor, und nun als eine organisirte Capelle von 9 Personen; unter Pius II. (1458—1464) und Paul II. (1464—1471) umfasste es 12 Sänger. Die Nachfolger erweiterten es bis auf 16, ja 18 Mitglieder. Unter Alexander VI. (Borgia) kamen noch einige Sänger hinzu, unter Julius II. zählte es 20 und unter Leo III. (1513—1521) sogar 36 Personen. Auf dieser Höhe hielt es sich bis Clemens VII., welcher 1533 die Gesammtzahl auf 24 Sänger zurückführte und 7 Soprane, 7 Alte, 4 Tenore, 6 Bässe als normale Disposition feststellte. Doch schon unter Paul III. (Farnese) fand abermals eine Vergrösserung statt und zwar in Folge eines Privilegiums, welches den Capellmeister ermächtigte, zufällige, durch Abwesenheit oder Krankheit entstandene Lücken in den Stimmen durch Ersatzmänner auszufüllen, welche vermittelst Protection in die Reihen der Sänger als Supernumerare eingeschoben wurden. Dem Unwesen steuerte Julius III. durch ein motu proprio im Jahr 1553, in welchem er die Zahl der Capellanen unverbrüchlich auf 25 feststellte und dem damaligen Capellmeister Girolamo Barnabei streng gebot, keinen Sänger, wäre er auch noch so vorzüglich, aufzunehmen, wenn nicht eine Vacanz dazu nöthige, ihn aber dann jedesmal mit den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Formalitäten in das Colleg einzuführen, welche die Statuten geboten. Mit diesen Formalitäten hatte man es unter Clemens VII., der, ein grosser Verehrer und Kenner der Musik, nur auf die Wirkung und die möglichste Vollendung der künstlerischen Leistungen sah, wohl absichtlich nicht genau genommen und dadurch die Statuten zu Gunsten der Ersatzmänner leicht umgehen können. Allein Julius III. hatte vergebens sein Motu proprio erlassen; die Lebenskraft des Instituts spottete der Macht der Päpste, sie liess sich nur momentan in vorgeschriebene Grenzen bannen: unter den Nachfolgern des strengen Kirchenherrn schwoll das Colleg wiederum an und unter Gregor XIII. war die Sängerliste fast ebenso gross wie unter Leo X. Nochmals drückte Sixtus V. bei seiner Reform des Instituts die Capelle auf 21 Virtuosen herab, nichtsdestoweniger war sie 1594, also innerhalb vier Jahre nach dem Tode des Papstes, zu einem Personenstand von 28 Mann emporgeschnellt. Und so wuchs sie fort, in das 17. Jahrhundert hinein, bis sie endlich 1625 unter Urban VII. den richtigen Höhenstand erreichte und jetzt in numerischer Beziehung einen stabilen Charakter annahm. Es wurde nun die Anzahl von 32 Sängern als normal bestimmt und zwar mit streng gleichmässiger, d. h. achtfacher Besetzung der vier Stimmen, weil jede derselben nur bei einer solchen Theilung den Charakter einer Solostimme im Zusammenwirken entfalten könne, wie es der Styl der römischen Schule erfordere. Es mag befremden, dass man erst jetzt, wo die Capelle ihre Mission bereits vollzogen und damit ihre frühere Bedeutung verloren hatte, zu dieser Einsicht gelangte, allein man darf nicht vergessen, dass, seitdem die Castraten die Soprane übernahmen, das frühere Gleich-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gewicht gestört war. Das Falsettsoprane würde eine gleiche Anzahl von Bässen und Tenoren auf Kosten des Ausdrucks verdunkelt haben, die hellen durchdringenden Castratenstimmen dagegen zwangen zu diesem Ausgleich, weil nur durch eine derartige Disposition dem Effect der strenge polyphone Charakter zu erhalten und einer üppigen, sinnlich afficirenden Färbung des Klangwesens vorzubeugen war.

Die früher dem Colleg für dessen Bedürfnisse affiliirte Schule war bei der neuen Organisation der Capelle aufgehoben worden, man musste deshalb bei Vacanzen seine Zuflucht zum Ausschreiben eines Concurses nehmen. Die Anforderungen an den Sänger ergaben sich aus dem Styl der Musik, welchen das Institut cultivirte. War der Candidat von dem Capellmeister dem Colleg zur Aufnahme vorgeschlagen worden, so hatte er sich einer fünfmaligen strengen Prüfung zu unterwerfen. Zuerst kam die Stimme in Frage, ob sie schön, kräftig, vollkommen geschult sei und sich für den Capelldienst eigne, dann musste der Examinand seine Geschicklichkeit im gregorianischen wie im Figuralgesang darthun; noch wurden verlangt eine deutliche correcte Aussprache und Betonung beim Lesen für den Vortrag des cantillirenden Gesangs, und endlich die möglichste Fertigkeit im extemporirten Contrapunkt, dem „contra punto alla mente“. Die letztere war nöthig wegen der Falsi-bordoni (Faux-bourdon), d. h. harmonisirter Psalmenweisen, welche einen Hauptschmuck der kirchlichen Feier bildeten und noch jetzt im Gebrauch sind. Den Falso-bordone haben wir bereits im Organum kennen lernen, er bestand wie dieses in der Verbindung eines Cantus firmus der Psalmodie mit mehreren paralle-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

len Begleitungsstimmen in andern Intervallen, und belief sich die Zahl derselben bei ihm auf zwei und war die Anordnung derart, dass die Oberstimme, gesungen vom Sopran oder Alt, die Melodie führte, die zweite Stimme (Alt oder Tenor) in Unterquartparallelen, die dritte und unterste (Tenor oder Bass), in Parallelen von grossen und kleinen Sexten daneben liefen, am Schluss aber die obere und unterste Stimme die Octav gaben, die Mittelstimme dazu die Quinte als vollkommene Consonanz anschlug. Der Ausdruck Faux-bourdon bezeichnet treffend den Charakter dieser Satzweise, denn Bourdons oder Bordoni heissen die tiefsten Orgelpfeifen, welche für den Grundbass bestimmt sind und es wird damit angedeutet, dass das Verhältniss der Harmonie falsch sei, der eigentliche Bass vielmehr in der Oberstimme liege. Diese Gattung des Falso-bordone war daher nur ein veredeltes, musikalisch geklärtes Organum und den römischen Sängern schon vor der avignonischen Zeit bekannt. Nun aber war der aus dem Organum geborene Dechant, wie denn jede neue Satzart sich zuerst an der Psalmodie versuchte, in das Falsobordone gedrungen, hatte sich desselben bemächtigt, es in einen vierstimmigen, aus lauter Consonanzen nebst einigen Ligaturen in der Cadenz bestehenden contrapunktischen Satz umgewandelt, welcher die Melodie des Cantus firmus nicht mehr ausschliesslich in die Oberstimme verlegte. Die letztere Art war von den avignonischen Sängern mit dem Figuralgesang nach Rom gebracht und hier neben jener älteren eingeführt worden; sie erforderte eine bedeutende Gewandtheit im einfachen contrapunktischen Satz, da nach altem Gebrauch nur die Melodie in Noten vorlag, und die Virtuosität in der Improvisation der Har-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

monie bildete einen Ehrenpunkt für die Sänger des Collegs.

Nach Seiten der künstlerischen Aufgaben war mit dem Colleg seit der Aufnahme der avignonischen Sänger nicht minder eine grosse Veränderung hervorgegangen. Der contrapunktische Styl bedingte eine andere Bildung, als der gregorianische Gesang und verlangte vor allem ein anderes numerisches Verhältniss der zusammenwirkenden Kräfte. Zwar haben wir gesehen, dass die alte Schule im Mittelalter sich allmälig über den von Gregor festgesetzten Etat von Sängern erweitert hatte, allein das war nur die natürliche Folge des Wachsthums der päpstlichen Macht, der damit verbundenen Erweiterung des Hofstaats und der gesteigerten Prachtenfaltung im Cultus, es war nur ein Luxus, allein keine aus dem Styl des Kirchengesangs hervorgehende Nothwendigkeit. Beruht doch der chorale Effect dieses letztern nur auf der materiellen Verstärkung einer die Melodie führenden Stimme durch andere, aber nicht auf harmonischen Gegensätzen und Ergänzungen; ebensowenig beanspruchen die Melodien selbst den Charakter einer gewissen Stimmgattung, denn es thut der Wirkung keinen Eintrag, ob ein Bass oder ein Tenor das Graduale singt, vorausgesetzt dass es nur schön vorgetragen wird, und überhaupt kommen auf diesem Gebiet nur Bässe und Tenore in Anwendung, die Soprane und Alte dienten nur zur Hervorbringung eines volltönigen und farbigern Klangeffectes, denn ihnen kam, als von Kindern vertreten, der Einzelnvortrag nicht zu. Allein die mehrstimmige Vervielfältigung des Organums veranlasst eine Trennung in den Stimmgattungen und aus ihr dämmert bereits der moderne Chor hervor. Seine eigentlichen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grundlagen gewinnt indess derselbe erst in dem polyphonen Satz der Niederländer, hier treten die vier Hauptgattungen der Stimme in dem Charakter von vier mit individueller Selbstständigkeit ausgerüsteten Grössen, gewissermassen als vier handelnde Personen auf, welche für die Massenwirkung andere ökonomische Gesetze in Praxis bringen; denn es erfordert zum mindesten eine dreifache Besetzung jeder einzelnen Stimme, um den Gegensatz von Chor und Solo hervorzuheben, und in der That bestand die Capelle in Avignon aus 12 Sängern, war somit auf die einfachsten Basen gegründet. Aus demselben Bedürfniss entsprang zugleich ein anderes Werthverhältniss für die Stimmen selbst: es kam nun die Schönheit des Klangs nicht allein mehr in Betracht, sondern auch die Gattung, je nachdem sie sich häufiger oder seltener vorfand. So standen die Soprane und Alte am meisten in Ansehen, sie waren eben nicht zahlreich, da nur Männer wegen des clericalen Charakters der Capelle dafür verwendet werden konnten. Die Soprane, auch spanische Stimmen genannt, weil besonders Spanien viele Sopranisten lieferte, wurden durch eine künstliche Ausbildung des Falsetts erzeugt, sie blieben im Gebrauch bis 1600, wo die Castraten sich in die Capelle drängten. Die Alte waren ebenfalls das Werk einer künstlichen Procedur, man gewann sie, indem man während der Mutationsperiode den Wechsel der Stimme durch eine gewisse Behandlung des Organs zu hindern wusste; die primitive Knabenstimme erhielt dann mit dem zunehmenden Wachsthum und der Erstarkung des Körpers eine tiefere tenorartige Klangfarbe, ohne den Charakter der Altstimme zu verlieren. In dem strengen kirchlichen Styl machen diese Alte eine wahrhaft pracht-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

volle Wirkung; man findet sie noch heutigen Tages in der Sistina und den Capellen des St. Peter und Lateran vor, welche letztere auch den Falsettsopranen bis jetzt treu geblieben sind.

Einen Anhang der Capelle bilden endlich die Schreiber (scriptores), deren gewöhnlich vier gehalten wurden und der Custos, welcher die Notenbücher in Verwahrung hatte. Sie gehörten ebenfalls zu den Familiaren des Papstes, nahmen aber eine niederere Rangstufe ein, als die Sänger, hatten keinen Antheil an deren Rechten und Privilegien und bildeten gleichsam nur den äussersten Saum des Collegs. Dennoch genossen die Schreiber ein gewisses Ansehen; ihr Amt war, die neuen Compositionen zu copiren, sie in die grossen Chorbücher einzutragen, die alten schadhaft gewordenen wieder herzustellen und nach dem in der Capelle seit alten Zeiten herrschenden Grundsatz: „musica ben scritta è mezzo cantata“ (gut geschriebene Musik ist halb gesungen), verlangte man nicht allein eine deutliche, sondern auch sehr zierliche kunstvolle Schrift. Die Copie wurde auf Pergament in grossem Folioformat verfasst, das ungefähr $1\frac{1}{4}$ Elle lang war und eine dem angemessene Länge hatte. Jede einzelne Note und jeder einzelne Buchstabe des Textes war in dünnen Kupferplatten sauber ausgeschnitten. Diese legte man eine nach der andern, so wie es die Reihenfolge des Gesangs und des Textes erforderte, auf das Pergament, nachdem man sie mit schwarzer, rother oder auch grüner Farbe überpinselt hatte, je nachdem man Noten und Worte von einander unterscheiden wollte, hob sie dann auf, und Noten und Buchstaben standen in schönster Vollendung auf dem Pergament. Ausserdem durfte es an Verzierungen, wie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rosetten, Arabesken u. dgl. nicht fehlen, namentlich legte man einen grossen Werth auf brillante Initialen. War auch die Arbeit nur eine mechanische, so erforderte sie doch viel Geschick, eine fertige Hand und auch Geschmack, indem die Wahl der Verzierungen, überhaupt das Detail des Decorativen den Schreibern überlassen blieb.

So gestaltete sich die Gründung Gregor's I. in Satzungen und Formen während ihrer zweiten Blütezeit. Wir haben sie unter Carl d. Gr. auf dem Gipfel des Weltruhms getroffen und finden sie nun in reicherer Entwickelung auf derselben Höhe wieder, wiederum als die erste Autorität in der musikalischen Welt anerkannt und dem künstlerischen Schaffen der Zeit das Stylgesetz vorschreibend. Die Päpste sahen mit Stolz auf ihre Schöpfung, welche den von seiner politischen Machtstellung herabgesunkenen Stuhl Petri mit neuem schimmerden Nimbus umgab. Sie durften sich rühmen, die besten Gesangsvirtuosen, ja die vorzüglichsten musikalischen Kräfte überhaupt zu besitzen und nahmen auch keinen Anstand, wenn ein Sänger an einem fremden Hofe Aufsehen erregte, Alles aufzubieten, diesen ihrer Capelle zuzuwenden. So ging Leo X. den Markgrafen von Mantua um Michael Lucchesi an, weil er für den Gottesdienst einen Sänger mit einem sehr tiefen Bass brauche und motivirte seine Forderung etwas naiv mit der Herrlichkeit des römischen Tempels, welcher der berühmteste unter allen sei und die Summe aller Frömmigkeit und Freude des Erdkreises in sich schliesse. Die Päpste ermangelten auch nicht mit ihren Virtuosen Staat zu machen, wo nur die Gelegenheit sich bot, namentlich grosse Kirchenversammlungen wurden dazu benutzt. Auf Befehl Julius' II. musste eine An-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zahl von Capellanen dem lateranensischen Concil beiwohnen und auch auf dem Concil zu Trident wurde eine ganz stattliche Deputation der Capelle ebenfalls nicht vermisst. Indessen war es nicht allein die Virtuosität in der Gesangskunst, welche den hohen, weit verbreiteten Ruhm des Collegs begründete und hielt, dieses bildete vielmehr einen Verein von musikalischen Kräften, welche zugleich schöpferisch in den Bildungsgang der Kunst eingriffen und ihn durch eine vielseitige Bethätigung förderten. Die Niederländer haben allerdings den polyphonen Kunststyl geschaffen, wie man es zu nennen pflegt, allein seine wahre künstlerische Weihe, die ästhetische Veredlung erhielt derselbe erst in Rom. Es ist bedeutsam, dass der erste hervorragende Repräsentant, gewissermassen der Begründer der Figuralmusik, der Hennegauer Dufay, und der vielseitigste, genialste und gewandteste Componist der niederländischen Schule, der ebenfalls aus dem Hennegau stammende Josquin de Près, dem Colleg, wenngleich der letztere nur einige Jahre, angehört haben. Der starre, kantige Styl der Flamänder bedurfte einer Durchglühung von südlichem Temperamente, er erweichte allmälig in dem alten gregorianischen Gesang, mit dem er jetzt zum ersten Mal in Berührung kam, und nahm unter den Händen der Italiener und Spanier mildere Formen an, nur auf dem italienischen, namentlich aber auf dem römischen Boden hat er Früchte getragen, die noch jetzt geniessbar sind und nicht blos ein antiquarisches Interesse erregen. Von Josquin an bis zum Schluss des 16. Jahrhunderts entwickelt sich eine lange Reihe von Componisten, welche uns beweist, dass man .im Colleg beflissen war, mit dem verliehenen Pfund zu wuchern. Ein Mitglied desselben, Ghisilino Ankerts, Sänger um 1538,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

erzählt in seiner noch im Manuscript vorhandenen Abhandlung über die Musik, dass in der Capelle stets zum Wenigsten 6 oder 8 in der Musikwissenschaft höchst bewanderte und erfahrene Componisten anzutreffen seien, und die Literatur des Collegs spricht für die Wahrheit dieser Behauptung. Die Capelle war somit stets mit Musik wohl versehen und benöthigte nicht der Aushülfe von fremder Seite her. Die Namen ihrer Componisten sind freilich meist verschollen, die Werke derselben ruhen in den Archiven, nur einige leben noch in der Praxis der Capelle fort. Noch ertönt das imposante Tedeum von Constanza Festa (1518) an gewissen Tagen, erbaut man sich in der Quadragesimalzeit an der herrlichen Motette: Lamentabatur Jacobs von Morales (1538), auch Hior. Maria Nanini, Ancrio und einzelne andere sind noch nicht gänzlich verstummt, noch immer locken die wundervollen Lamentationen und Improperien des unsterblichen Palestrina alljährlich grosse Schaaren von Fremden nach Rom, um dort der heiligen Charwoche beizuwohnen. Palestrina freilich verdunkelt alle seine Vorgänger und Zeitgenossen und leuchtet aus dem fernen Jahrhundert noch mit ungetrübtem Glanz in unsere Zeit hinein. In seinem Namen erhält die Capelle die Weihe der Unsterblichkeit, zu ihm gipfelt sich ihre Geschichte empor und schliesst mit ihm als die Geschichte der römischen Schule naturgemäss ab.

An den erwähnten Ghiselin Ankerts knüpft sich eine Begebenheit, welche das Ansehen der Capelle in vollster Beleuchtung zeigt und zugleich einen interessanten Einblick in das römische Musikleben im 16. Jahrhundert thun lässt. Ein gewisser Nicola Vicentino nämlich machte in Ferrara am Hofe Alfons I. ein ungemeines Aufsehen



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch seine Virtuosität auf dem Spinett und dem Kielflügel. Der Herzog selbst und die sämmtlichen Mitglieder der fürstlichen Familie nahmen bei ihm Unterricht und überhäuften ihn mit schmeichelhaften Gunstbezeigungen. Allein der locale Ruhm genügte dem eitlen Künstler nicht und als der Neffe des Herzogs, Hipolyt der Jüngere, den Cardinalshut erhielt und ihm den Antrag machte, in seine Dienste zu treten und mit ihm nach Rom zu gehen, nahm er diesen freudig an und verliess den Hof von Ferrara. Rom nahm eben schon im Anfang des 16. Jahrhunderts eine ähnliche Stellung in der musikalischen Welt ein, wie Paris in neuerer Zeit, der Künstlername erhielt erst seinen vollwichtigen Klang, wenn er sich hier, gewissermassen vor dem Tribunal der päpstlichen Capelle bewährt hatte. Aus allen Ländern strömten Musiker nach der ewigen Stadt, um sich Lorbeeren, Ehren und Stellungen zu erwerben. Vicentino rechnete auf die grössten Erfolge in Rom und ging ihnen auf allen möglichen Wegen entgegen; in seinen Adern rollte echt modernes Virtuosenblut, er war ein ebenso vollendeter Meister in der Charlatanerie, wie auf seinem Instrument. Er suchte zunächst die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, indem er verbreitete, er sei im Besitz geheimer Kenntnisse in den unbekannten Gattungen der chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter und vertheilte an einflussreiche Persönlichkeiten die Copien einer von ihm in Venedig herausgegebenen Sammlung von Madrigalen, auf deren Titel er sich selbst den einzigen Schüler des berühmten Meisters Willaert nannte. Allein der Versuch entsprach nicht den Erwartungen, die Musiker zuckten die Achsel, sie waren von dem Werke nicht besonders erbaut. Vicentino setzte indessen sein Manoeuvre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

beharrlich fort; bei allen Gelegenheiten flüsterte er den Leuten in die Ohren von den Entdeckungen, die er gemacht habe, aber Niemandem mittheilen könne, er werde sie nur veröffentlichen, wenn er eine passende Stellung erhalten, wie etwa in der päpstlichen Capelle oder bei einem Fürsten, als Belohnung für die 15 Jahre, welche er auf die Ergründung dieser Geheimnisse in der Kunst verwendet habe.

Es giebt keine Absurdität, welche nicht Gläubige fände, wenn sie nur mit einigem Geschick in Scene gesetzt wird. Der Charlatan hatte dazu den Vortheil, dass hinter ihm ein mächtiger Gönner in dem Cardinal, seinem Herrn, stand. In der That liessen sich sechs Verwandte des Cardinals Niccolò Ridolfi, grosse Musikliebhaber, durch diese Reden ködern; Vicentino erbot sich, sie unentgeltlich mehrere von ihm im chromatischen und enharmonischen Tongeschlecht componirte Sachen singen zu lehren, wenn sie sich durch einen gerichtlichen Act verpflichteten, die gewonnenen Erkenntnisse weder durch Lehre, noch durch mündliche Mittheilung oder gar durch Veröffentlichung in Schriften zu enthüllen, im Falle aber, dass dieser Contract von ihnen nicht eingehalten werde, 200 Scudi als Strafgeld zu erlegen. Die sechs Melomanen gingen darauf ein.

Vicentino hatte insofern seinen Zweck erreicht, als die Neugierde durch diesen Geheimbund ungemein gestachelt wurde. Nun trat auch zufällig ein Ereigniss ein, durch welches seine Person endlich, wie er es längst sehnlich gewünscht hatte, in den Vordergrund geschoben wurde. Ein vornehmer Herr, Benardo Acciajoli Ruccellai, pflegte häufig in seinem Palast musikalische Unterhaltungen zu veranstalten. Solche Academien, wie man derartige Con-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

certe nannte, waren damals bei den Reichen in Italien an der Tagesordnung und gehörten zum Styl des vornehmen Lebens; sie erklären uns die Unmasse von kunstvollen Madrigalen und ähnlichen polyphonen Gebilden in jener Zeit, welche sich weder für die Kirche noch für den populären Gebrauch eigneten. In einer jener Academien im Palazzo Ruccellai wurde unter andern Sachen auch ein mehrstimmiger Satz vorgetragen, dem ein Motiv aus dem gregorianischen Gesang zu Grunde lag. Beim Heimgang nach dem Schluss des Concerts unterhielten sich Vicentino und ein anderer Meister, Vincenzo Lusitani, über jene Musik; Lusitani rühmte an ihr, dass sie rein diatonisch sei. Diese Worte genügten, um Vicentino in den Harnisch zu bringen; „ein tüchtiger Meister mögt ihr sein“, — entgegnete er grob, — „doch von den Tongeschlechtern versteht ihr nichts!“ Der Streit entbrannte nun heftiger, mehrere Personen traten hinzu und bewogen endlich die beiden Hitzköpfe, für jetzt davon abzustehen und die Sache vor zwei Schiedsrichtern auszufechten, zu solchen wurden einstimmig die päpstlichen Sänger: Bartolommeo Escobedo di Segovia und Dankerts ernannt. Es ward ausgemacht, dass der Besiegte seinem Gegner zwei Scudi entrichten sollte. Die Streitfragen wurden nun genau formulirt; „ich erbiete mich, zu beweisen,“ — sagte Vicentino, — „dass kein Componist das Tongeschlecht der Musik kennt, welche er componirt, ebensowenig der, welche man täglich singt“. Das Gegentheil davon behauptete Lusitani.

Der Einfluss der Renaissance-Bildung verräth sich besonders in dem hohen und ungetheilten Interesse, mit welchem sich die Gesellschaft an Kunst- und wissenschaftlichen Fragen betheiligte. Heutigen Tages würden die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vornehme Welt und die Mehrzahl der Musiker derartigen Disputationen scheu aus dem Wege gehen, damals drängte man sich dazu, Laien wie Fachleute, Damen wie Herren, als sei es eine Ehrensache; man suchte darin Belehrung, fand daran Vergnügen. Kaum hatte der Cardinal Hipolyt von der Herausforderung gehört, als er verlangte, dass das Tournier in seinem Palast und zwar in feierlichster Form statt fände.

Eine zahlreiche Gesellschaft, in welcher auch die Frauenwelt gebührend vertreten war, hatte sich zur festgesetzten Stunde in dem Prunksaal des Palastes eingefunden. Das Bild der vornehmen Versammlung in den reichen, farbenschimmernden Trachten der Zeit stimmte seltsam zu dem trockenen Gegenstande, der verhandelt werden sollte. Leider war das Schiedsgericht nicht vollständig, denn Ankerts hatte an diesem Tage in Dienstgeschäften verreisen müssen; nichtsdestoweniger ging die Disputation vor sich. Drei volle Stunden stritten die Gegner aufs Eifrigste herum, packten den ganzen Kram ihrer Gelehrsamkeit aus, ohne dass es zu einer Entscheidung kommen wollte, und als endlich der Cardinal Escobedo aufforderte, das Urtheil zu sprechen, entschuldigte sich dieser vorsichtig mit der Abwesenheit seines Collegen. So beschloss man eine Wiederholung des Kampfes, aber nun in dem apostolischen Palast und vor der versammelten Capelle; Escobedo mochte dies veranstaltet haben, um gegenüber dem Cardinal, welcher den Sieg seines Schützlings wünschte, dem Endurtheil das volle Gewicht unparteiischer Sachlichkeit zu sichern.

Als Ankerts wieder eingetroffen war, eilten beide Gegner zu ihm und erzählten ihm den Verlauf und Ausgang

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

s Actes. Ankerts rieth ihnen, den Sachverhalt ihrer Beweisführungen kurz zu Papier zu bringen, sie hätten dann eine Garantie, dass keine Willkür in das Urtheil einspielen könne. Beide folgten seinem Rathe, verfassten ein Schema ihrer Gründe und übersendeten es den beiden Richtern.

Wenige Tage später ging nun die zweite Disputation im apostolischen Palast vor sich. Ausser dem Colleg waren der Bischof von Castro, Girolamo Maccabei, damals Capellmeister, und mehrere Geistliche von Rang zugegen, welche der Cardinal dazu berufen hatte. Wiederum wurde leidenschaftlich gestritten und wiederum kam es zu keiner Entscheidung. Um aber der Sache ein Ende zu machen, kam man jetzt überein, dass das Urtheil auf Grund der eingereichten schriftlichen Darstellungen gefällt werden solle; nachdem diese laut verlesen waren, gaben die Richter ihren Ausspruch in Form eines Documents, welches beide Disputanten durch ihre Unterschrift bestätigten. Die Entscheidung lautete, dass Vicentino im Unrechte sei und die zwei Scudi zu zahlen habe.

Der aufgeblasene Cembalist kochte vor Wuth über die erlittene schmähliche Niederlage; auf Antrieb des Cardinals, der seine Partei nahm, verfasste er einige Jahre später ein Werk, in welchem er seine Theorie zu begründen suchte und eine freilich nicht correcte Schilderung des Vorgangs der Oeffentlichkeit überlieferte.*) Ankerts antwortete mit einer sehr ausführlichen Gegenschrift und rechtfertigte darin das Urtheil auf das Eingehendste mit ge-

---

*) L'antica musica ridotta alla moderna prattica. Erschienen in Rom 1555 bei Antonio Barrè.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

treuer Angabe aller betreffenden Actenstücke. *) Es hätte dessen kaum bedurft, denn die Mehrzahl der Künstler und Musikgelehrten stand auf seiner Seite; er hatte das Princip der damaligen Kunstrichtung für sich und war deshalb im Recht. Beide Werke sind die letzten Ausläufer dieses musikalischen Kriegs, der zu seiner Zeit so viel Lärm machte.

Vicentino war im Grunde nur ein verfrühter Zukunftsmusiker, er wollte die Chromatik und Enharmonik zu den vornehmsten Factoren des musikalischen Ausdrucks machen, wie es die heutigen Zukunftsmusiker ebenfalls thun. Nur wiesen ihn Zeitgeist und Standpunkt der Kunst auf andere Wege, nöthigten ihn, zurückzugreifen zu dem antiken griechischen Musiksystem, das freilich in jenen Tagen die Phantasie der Renaissance mit der Aureole idealer Vollkommenheit schmückte. Sein Benehmen beruhte auf einer Illusion, er hatte sich darin so verrannt, dass er ein Instrument mit drei Tastaturen construirte, um seine in den drei Tongeschlechtern componirten Sachen selbst ausführen zu können und in der Ueberschätzung dieser Erfindung den Beinamen Erzmusiker beanspruchte. Im Uebrigen war er ein höchst talentvoller und kenntnissreicher Künstler, der bei reinerem Streben hätte Grosses leisten können. Seinen Namen hat die Geschichte nur in dem Rahmen der päpstlichen Capelle erhalten können.

---

*) Der Tractat ist nicht im Druck erschienen, aber noch im Manuscript vorhanden. Dasselbe liegt in der Bibliothek der Congregation der Sta Maria in Vallicella. Aus ihm hat Baini jene Schilderung entnommen, der ich gefolgt bin; es enthält ausserdem seltsame Beispiele von der Wirkung der Musik auf das Gemüth und den Körper. Vergl. Baini: Mem. I. Not. 424.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Giovanni Pierluigi Sante aus Palestrina.

Das Bild der Capelle wäre unvollständig ohne das Portrait des grossen Tondichters, in dessen Werken sie fortlebt. Giovanni Pierluigi Sante, nach seiner Geburtsstadt genannt Palestrina, gehörte dem Institut zwar nur eine kurze Zeit hindurch als Sänger und Mitglied an, allein er stand späterhin mit demselben in unmittelbarster Verbindung als Componist der päpstlichen Capelle, welche Stellung Sixtus V. eigens für ihn schuf. Der Papst wünschte den Flecken zu tilgen, welcher durch die gewaltsame Verstossung des grössten Künstlers der römischen Schule die Geschichte des Collegs entstellte, so gerecht auch diese Verstossung war. Allein er, ein strenger Herr, der doch sonst wegen der Wahl der Mittel nicht in Verlegenheit gerieth, wagte nicht eigenmächtig einzuschreiten, sondern wählte vorsichtig den Weg einer Intrigue, durch welche die Autonomie des Collegs unangetastet blieb, dagegen der damalige Capellmeister Boccapadule, der letzte Prälat in dieser Stellung, zum Opfer fiel. Die Prälaten-Capellmeisterschaft war dem Papst ein Dorn im Auge und schon längst stand bei ihm der Entschluss fest, diesem Uebel ein Ende zu machen. Eines Tages beschied er den Capellmeister zu sich und befahl ihm in seiner peremptorischen Weise,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu bewirken, dass das Colleg aus eigenem Antriebe den Wunsch ausspräche, Palestrina, den ersten Musiker, an seiner Spitze als Capellmeister zu sehen. Boccapadule bemerkte, dass es ihm an den Hals ging und dazu sollte er noch die Demüthigung erfahren, sich selbst die eigene Entlassung zu dictiren, denn mit einem derartigen, die Rechte des Instituts verletzenden Antrag, das wusste er sehr wohl, durfte er den Capellanen nicht kommen. Der schlaue Prälat liess indessen den Muth nicht sinken und suchte vielmehr die Karten zu seinem Vortheil zu mischen. Er wandte sich an einen jüngern Sänger und ersuchte ihn mit dem Anschein edelmüthiger Selbstverleugnung, für den Palestrina unter seinen Collegen zu agitiren, weil dessen Acquisition der Capelle zum höchsten Ansehen gereichen würde. Dieser ging in die Falle und theilte nach einiger Zeit dem Capellmeister mit, dass die Chancen für den berühmten Meister auf das Günstigste ständen. Nun versammelte Boccapadule den Vorstand und ältesten Capellanen in seiner Wohnung und machte ihnen den Vorschlag, den Papst um die Bestallung Palestrina's als Capellmeister anzugehen, suchte sich aber vorsichtig den Rücken zu decken, indem er viele und dringende Bittgesuche des Meisters vorschützte, die ihn zu diesem traditionswidrigen Schritt bewogen. Die Sänger antworteten, wie zu erwarten stand, mit einem energischen Protest, sie hielten ihm das Motu Proprio Paul's IV. und die tridentinischen Beschlüsse, den geistlichen Charakter des Instituts u. dgl. m. vor und wiesen die Zumuthung entschieden zurück. Das unglückliche Werkzeug des Capellmeisters aber wurde zu einer bedeutenden Geldstrafe verurtheilt. Boccapadule mochte sich jetzt schmeicheln, dass er die Partie gewon-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nen habe, denn der Papst war machtlos gegen die Gründe, welche vorgebracht waren. Allein die Sache nahm einen andern Ausgang, als er gehofft hatte. Den Sängern ward unheimlich zu Muthe, als sie erfuhren, wer die Hand im Spiel gehabt hatte. Sixtus ermangelte nicht, seinen Zorn an ihnen auszulassen über die Zurückweisung, die er durch jenen Protest erhalten, denn schliesslich musste er sich selbst bekennen, dass seine Forderung gegen die Satzungen der Kirche verstiess; er entliess in der That einige von ihnen, nahm sie aber bald nachher zum Theil wieder auf. Endlich kam ein Ausgleich zu Stande. Es wurde ein Modus gefunden, Palestrina der Capelle zuzuführen; der Papst ernannte ihn zum Componisten derselben, was unbeschadet der Traditionen geschehen konnte, sobald diese Stellung nur ein äusserliches Verhältniss zum Colleg vorzeichnete, dafür beseitigte er Boccapadule und verlieh den Sängern das Recht, von nun an ihre Capellmeister selbst zu wählen. So gelangte Palestrina endlich im hohen Alter zu der ersehnten Ehre, seinen Namen mit dem gepriesenen Colleg zu verbinden.

Es giebt in der Kunstwelt Erscheinungen, für welche der Begriff des specifischen Künstlerthums einen zu engen Rahmen bildet, indem sie in der Kunst- wie in der Weltgeschichte als die Höhenpunkte von Bildungsepochen hervorragen. Zu solchen gehört Palestrina. In den Harmonien seiner Tonwelt offenbart am Schlusse einer mehr als tausendjährigen Culturentwickelung das Ideal derselben mit verklärtem Glanz sein eigenstes Wesen, seine Persönlichkeit stellt die letzte und reinste Verkörperung des mittelalterlichen Kunstgeistes dar, um sie gruppirt sich die Geschichte des ältesten und ehrwürdigsten Kunstinstituts als um ihre

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

höchste Kuppel, an ihren Namen hält sich der Ruhm der Oster-Feierlichkeiten im Vatican. Die Sage, welche nie verfehlt die hervorragenden Grössen zu umranken, hat auch dieses Künstlerleben mit ihrem romantischen Gewebe reichlich umsponnen. Mit rührendem Behagen erzählt sie, wie der Meister, ein Kind armer Eltern aus Palestrina, als Knabe durch seinen Gesang in den Strassen Roms die Aufmerksamkeit des Capellmeisters von St. Maria Maggiore erregt und durch diesen einen Platz in der Sängerschule der Basilika erhalten habe, und wie er trotz seiner herrlichen Schöpfungen, seines grossen Kunstruhms durch die Verhältnisse, die Undankbarkeit seiner Zeit zu einem Leben voller Kampf mit Noth und Entbehrungen verurtheilt worden sei. Wir lieben es überhaupt, die Gestalten unserer ersten Tondichter unter dem Druck ungünstiger Lebensumstände als Staffage zu sehen, wie uns der Schlag der Nachtigall lieblicher dünkt, wenn das Thier im dunklen Käfig gefangen ist. Allein die Forschung ist ein rücksichtsloser Todtengräber, sie zerstört unerbittlich die Poesie der Illusion, indem sie früh oder spät die Wahrheit zu Tage fördert. Einige vor mehreren Jahren in dem bisher unbeachtet gelassenen Archiv der Stadt Palestrina aufgefundene Documente werfen ein ganz anderes Licht auf das Lebensbild des Meisters.

In dieser Stadt befindet sich ein Gemälde, welches den Componisten der Improperien im hohen Alter vorstellen soll, und in der That sprechen für diese Annahme mehrere Andeutungen, namentlich aber eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem im Quirinal vorhandenen Porträt Palestrina's. Es ist ein stattlicher Herr mit strengen Gesichtszügen und von vornehmem Aussehen, den wir vor

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

uns haben; im Ausdruck seiner Miene verräth sich kein Zug, der auf die Sorge um das tägliche Brod deuten könnte. Eine solche Erscheinung musste der Meister gemacht haben, da man ihm den Beinamen dominus magnificus gab, wie ein vorliegender Act, den er 1582 zum Ankauf eines Grundstücks ausfertigen liess, ausdrücklich bezeugt. Allein auch schon weit früher begegnen wir ihm in einer Lebensstellung, deren Ansehen sich nicht auf die Künstlerehre allein beschränkte, denn ein anderes derartiges Instrument aus dem Jahre 1562 führt an, dass sich zwei Kanoniker der Kathedrale von Palestrina und die vornehmste Persönlichkeit der Stadt, der Generalvicar nämlich, als Zeugen im Hause des Componisten eingefunden hatten. Ueberhaupt machte Palestrina, wie aus den gefundenen Documenten hervorgeht, für einen Musiker reichlich Ankäufe an Land, Weinbergen und Häusern, und man kann getrost annehmen, dass er bei seiner Verstossung aus der Capelle auf die bewilligte Gnadenpension von 6 Scudi monatlich nicht so dringend, wie sein Biograph Baini klagt, angewiesen war. Konnte er doch schon drei Jahre später zwei hübsche Grundstücke käuflich an sich bringen. Einen Ueberblick über sein späteres Vermögen erhalten wir im Jahr 1577. Der älteste Sohn, Angelo, — Palestrina hatte nur zwei Söhne, jenen Angelo und Jgino, welcher den Vater überlebte, — war gestorben und die Wittwe Doralicie, geborene Alberti, ging eine neue Ehe mit einem Römer Girolamo Belo ein; Palestrina sah sich in Folge dessen genöthigt, seiner früheren Schwiegertochter die Mitgift, eine Summe von 1300 Scudi nebst Interessen und ausserdem noch 250 Scudi zurückzuerstatten. Das Geld war auf einen Weinberg vor dem Thor S. Lorenzo und auf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zwei Häuser, das eine in der Vorstadt Trastevere, das andere in Rom gelegen, versichert. Ueberdies gehörten dem Meister schon 1575 in Palestrina etwa 34 Rubbien Land, eine Weinschenke, ein Kramladen und ein Haus, die Mitgift seiner Frau Lucrezia Gori, die er 1548 geheirathet hatte. Dasselbe, ein mittelalterliches Gebäude mit düstern Wölbungen, wird noch jetzt gezeigt; es enthielt eine Gerberei und die Werkstätte eines Schuhmachers. Dieser Besitz vergrösserte sich 1585 noch um mehrere Landstrecken, einen Garten und ein zweites Haus ebenfalls in Palestrina. Das traditionelle bleiche Dulderbild des Componisten löst sich demnach in Dunst auf; der wahre Palestrina war vielmehr nicht nur ein für seine Zeit sehr begüterter Herr, sondern auch ein wirthschaftlicher Mann, der sein Geld trefflich anzulegen wusste.

Auch die Armuth seiner Eltern dürfte dem Reich der Fabel angehören, denn 1540 treffen wir sie im Besitz eines Hauses nebst Weinberg an und in demselben Jahre veräusserte der Vater Sante ein Grundstück, das ihm seine Frau Maria Gismondi zugebracht hatte. Dieser Verkauf erklärt sich leicht, weil um diese Zeit der Sohn nach Rom gegangen war, um dort die hohe Schule in der Musik unter Goudimel oder einem andern Meister durchzumachen. Der Ertrag musste die nöthigen Mittel dazu bieten. Vier Jahre später finden wir Palestrina wiederum in seiner Vaterstadt und zwar als Capellmeister an der Kathedrale daselbst. In dem Vertrag mit den Kanonikern verpflichtet er sich, an Festen die Orgel zu spielen, täglich auf dem Chor die Messe zu leiten, zu den Vespern und dem Completorium sich einzufinden und den Kanonikern, oder an deren Stelle für jeden Kanoniker einem Kinde Unterricht in der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Musik und im Gesang zu geben; dafür erhält er einen Theil der laufenden wie ausserordentlichen Einnahmen eines Kanonikates. Auf diesem Contract wird er mit allen seinen Namen genannt und ausdrücklich als der Sohn Sante's bezeichnet. Eine solche Stellung setzt einen nicht unbedeutenden Ruf und eine gewisse Altersreife voraus, man würde sie einem zwanzigjährigen Menschen in keinem Falle anvertraut haben, und deshalb konnte Palestrina nicht 1524 geboren sein, wie Baini angiebt. Somit dürfte die Inschrift auf dem Bilde im Quirinal Recht behalten, welche ihn 1594 als einen fast achtzigjährigen Mann sterben lässt und wir nehmen daher keinen Anstand, 1514 als das richtige Geburtsjahr des Tonmeisters anzunehmen.

Den früheren rührenden Zauber hätte nun freilich das Lebensbild des Meisters eingebüsst, es entfaltet nur eine höchst achtbare praktische Natur, die ohne Ostentation und ohne Ueberstürzung ihrem Ziele entgegengeht. Desto goldiger aber strahlt der Ruhmeskranz auf dem Haupte des Tondichters, denn der Künstler gewinnt nur, je anspruchsloser der Mensch ist, der sich in ihm birgt.

Die Bedeutung und Grösse des Tondichters beruht auf dem künstlerischen Gehalt seines Jahrhunderts und lässt sich nur aus diesem ermessen. Palestrina war nicht der Schöpfer eines neuen Styls, sondern als das letzte Glied in einer Kette von Entwickelungen brachte er das zur höchsten Vollendung, was die Zeit ihm vor- und ausgearbeitet hatte. Die Kunstgeschichte lehrt uns, dass sich der Formensinn stets früher entwickelt als der Sinn für Farben- und Klangschönheit. Die rauhe polyphone Satzweise der Niederländer opferte der künstlichen Structur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Architektonik den Wohllaut, und der Cardinal Domenico Caprani konnte dem Papst Nicolaus V., als ihn dieser über den Effect seiner Capelle befragte, mit voller Berechtigung entgegnen, ihm käme vor als höre er eine Heerde Schweine durcheinander grunzen, nicht ein articulirter Laut, geschweige ein Wort, liesse sich unterscheiden. Die Niederländer hatten überdiess durch die Benutzung weltlicher Liedweisen den musikalischen Styl dem alten Kirchengesang entfremdet, so dass die Väter des Tridentinischen Concils mit gutem Grund an derartigen Gebilden Anstoss nahmen und die Musikfrage in den Kreis ihrer Verhandlungen zogen, dass sogar das mit der Entscheidung derselben nach dem Schluss des Concils betraute Comité von Capellsängern sich für die Verbannung dieser Musik aus der Kirche aussprach. Damals löste das Genie Palestrina's die grosse Aufgabe, den Kunststyl mit den Forderungen der kirchlichen Erbauung in Einklang zu bringen durch jene herrliche Messe, welche man fälschlich auf den Papst Marcellus bezogen hat. In diesem wunderbaren Werk feiert der gregorianische Gesang seine Wiedergeburt in künstlerischer Verklärung, zugleich ist die starre Regel in ein freies Spiel der Formen zerflossen, die Stimmen wölben ihre Melodien in schönen, zwangslosen Lineamenten nach dem Gesetze kanonischer Führung übereinander, jubeln gleichsam im Vollgefühle der Freiheit in leichten diatonischen Tonfiguren auf, wie der Gesang der Lerche, und auf dem Strom der Harmonien wiegt sich das Wort des Textes deutlich vernehmbar dem Ohr. Das Kunstwerk Palestrina's ist mit dem gregorianischen Gesang getränkt, wie das Kunstwerk Bach's mit dem protestantischen Choral, und entnimmt aus dieser Quelle seine erhabene, specifisch kirch-



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

liche Wirkung. In ihrem grössten Meister hat die römische Schule den Tonsatz seinem ursprünglichen Elemente wiedergegeben und das Werk zu Ende geführt, das vor langen Jahrhunderten ein Römer, Gregor I., begonnen.

Mit Palestrina nehmen wir Abschied von der Capelle, welche von nun an nur ein monumentales Interesse bietet, obwohl sie noch eine stattliche Reihe von Componisten aufstellte. Ihre Tage sind jetzt vielleicht gezählt, aber die Mit- und Nachwelt wird ihr, der Begründerin der heutigen musikalischen Kunst, welche die Saiten unseres Empfindungswesens so mächtig berührt, ein ehrenvolles Gedenken nicht versagen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# I.

## Psalmengesang.

---

Paulus unterscheidet drei Gattungen von geistlichen Gesängen, *ψαλμοι*, *ὑμνοι* und *ᾠδαι πνευματικαι*, die letztern freie oft sogar momentane Ergüsse religiöser Begeisterung (*αὐτοσχεδιασματα*) waren auch bei den Agapen sehr gebräuchlich. Eusebius: Hist. eccles. L. II. c. 16, wo er den Gottesdienst der Therapeuten schildert: Tum exsurgens unus hymnum canit in Dei laudem, vel recens a se factum, vel pridem ab aliquo priscorum vatum, sicut apud nos moris est, bestätigt damit zugleich die verwandtschaftliche Beziehung des christlichen Cultus zu dem jener Secte. Plinius d. J. erwähnt ausdrücklich in seinem Bericht an Trajan den Gesang: Adfirmabant autem hanc fuisse summam vel culpae suae, vel erroris, quod essent soliti, stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem. Ferner Tertullian de Oratione: inter psalmos et hymnos deducere ad Dei altare debemus. Eine Sammlung von Beispielen giebt Gerbert de Cantu ecclesiast. T. I. Unter den *ψαλμοι* sind die eigentlichen Psalmen zu verstehen; *ψαλμος* ist abzuleiten von *ψαλλειν*, pulsare instrumentum, weil die Psalmen im Tempel mit Instrumentalbegleitung gesungen wurden; davon der lateinische Ausdruck psallere, welcher sich nur auf die Psalmodie, die Singweise der Psalmen bezieht. Die ersten Christengemeinden behielten anfangs die mosaischen Gebete und Ceremonien bei, vgl. Tertullian Apologet. c. 39. Der Kirchengesang ging demnach aus dem jüdischen Cultus in den christlichen über (Neander, Gesch. der christl. Rel. I, 523; Franz Delitsch: Commentar zum Psalter II, 1860. S. 399) und die hebräischen Psalmenweisen bilden die eigentliche Basis unserer heutigen



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Musik. Dieser Ansicht sind auch Gerbert (de Cantu eccles.), Ferdinand Wolf (über die Lais, Sequenzen, Leiche), Otto Strauss (geschichtliche Betrachtung über den Psalter als Gesang- und Gebetbuch 1859) Raymund Schlecht (Geschichte der Kirchenmusik) u. a. m. Rousseau nebst Anderen findet in der Psalmodie einen Rest der alten griechischen Musik, auch Gregorovius stimmt ihm bei: „Die älteste päpstliche Kapelle nahm die musikalischen Traditionen des Heidenthums in sich auf, und wenn Gregor der Mythologie der alten Griechen den Krieg erklärte, so musste er dulden, dass die Rhythmen des Catull in der heiligen Messe wiederklangen.“ (Gesch. der Stadt Rom II. 96). Kiesewetter entdeckt bei den ersten Christen einen kunstlosen Naturgesang. (Gesch. d. europ. abendländischen Musik). Ambros nennt die Annahme, dass der Gesang der ersten Christen eine unmittelbare Fortsetzung des hebräisch-Davidischen sei, eine unbewiesene Voraussetzung, weil die Davidisch-Salomonische Tempelmelodie durch keine Tonzeichen fixirt war: „Als nach der Befreiung durch Cyrus der Tempel neu gebaut wurde und die Tempelmusik wieder ertönte, konnte wohl dieselbe äussere Ausstattung der letzteren mit Trompeten, Psaltern u. s. w. statt finden, schwerlich aber waren es die unveränderten alten Melodien etc.“ (Geschichte der Musik. II. 8. 9.). Allein wenn wir keinen Grund haben, die Correctheit der graphischen Bestimmungen in den Esra zugeschriebenen Urkunden in Zweifel zu ziehen, und mithin der ursprüngliche Text nebst der alten Accentuation sich erhalten hatte, so können wir auch annehmen, dass die Typen der alten Weisen — denn nur um diese handelt es sich — unversehrt geblieben waren, wenngleich die Weisen selbst verblichen sein mochten. Näheres darüber vgl. Arends: Sprachgesang der Vorzeit, und über die musikalische Bedeutung der Accente Saalschütz: Archäologie I. 287. Im weitern hebt Ambros die Schwierigkeit hervor, welche der Ueberführung jüdischer Melodien zu den rasch aufblühenden Gemeinden in Griechenland und Italien im Wege gestanden wäre; die Apostel hätten als Sendboten des göttlichen Worts andere Dinge zu thun gehabt, als eine christliche Kirchenmusik nach hebräischem Vorbilde zu organisiren und dann stachen gegen die Gesänge von Jerusalem „bei der allgemeinen gleichen Physiognomie der Künste jener Zeit“ die Gesänge der anderen Gemeinden so wenig ab, dass sie schwerlich als ein fremdes, besonders nicht als ein heidnisches im Gegensatz zum jüdischen auffielen. (S. 9). Diese Gründe sind indess nicht stichhaltig. Ambros unterschätzt den Einfluss des Heiligthums in Jerusalem,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

durch welches die zerstreuten Glieder des jüdischen Stammes zusammengehalten wurden. In Athen, Korinth, Tessalonich, Philippi, Rom befanden sich grosse Judengemeinden, welche mit dem Tempel in der Stadt Davids in enger Beziehung standen; ebenso in Asien, die antiochenische Gemeinde hatte sogar eine schöne, mit Weihgeschenken reich ausgestattete Synagoge. (Joseph. Antiquit. VII. 3.) Die Pilgerfahrten nach Jerusalem waren ferner eine heilige Pflicht für die Juden in der Fremde, zum Passafeste strömten grosse Schaaren Menschen aus allen Gegenden hier zusammen. (Joseph. de bell. Jud. VI. 9. 3.) Die Apostel hatten mithin nicht nöthig, die Psalmengesänge zu colportiren. Ausführlicheres bei Delitsch a. a. O. 299. 399; Ewald, Gesch. des Volks Israel bis Christus. III. 2te Hälfte. Nach Ambros war die Musik der ersten christlichen Zeiten zuerst Volksgesang, „gegründet auf Art und Weise der gleichzeitigen antiken Tonkunst, aber durchdrungen, gehoben und getragen von neuem christlichen Geiste.“ Allein seine Behauptung ist ebenfalls nur eine unbewiesene Voraussetzung, denn über den antiken Volksgesang sind wir noch mehr im Unklaren als über den jüdischen Ritualgesang. Zu beachten ist überdiess, dass in den bethlehemitischen Klöstern, welche die h. Paula gründete, in fünf Gebetszeiten Psalmen hebräisch gesungen wurden; sie selbst war des Hebräischen vollkommen mächtig und sprach es ohne lateinischen Accent, (absque ulla latinae linguae proprietate). (Delitsch a. a. O. II. 405.). Das zeugt wenigstens nicht für einen plötzlichen Bruch mit den Traditionen des Tempelcultus. Endlich wollen sich auch im Charakter der Psalmodie, des ältesten musikalischen Documents, keine Spuren von griechischem Volksgesang zu erkennen geben und so steht kein historisch begründeter Beweis einer unmittelbaren jüdischen Ueberlieferung entgegen.

Ueber die verschiedenen Vortragsweisen des Psalmengesangs findet man Aufschluss bei Binterim: Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der christl. Kirche. Mainz 1832. IV, Gerbert, de Cantu, I. lib. 1, c. 1. S. 40. vergl. ferner Cotcier: Not. in C. 57. lib. 2 Constitut. Apost. — Bingham: Origines eccles. lib. 14. Wolf über die Lais. u. A. — Adrien de Lafage: Cours Complet du Plain-Chant. Appendice 645 zählt deren nicht weniger als acht auf. Allein alle diese Arten lassen sich auf zwei zurückführen, auf die antiphonische Singweise und den Responsoriengesang. Die erste, der cantus antiphonus oder alternus, ein Wechselgesang zwischen zwei Chören, die einander zusingen, war schon von alten Zeiten her im Tempel

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gebräuchlich. (Nehemia 12, 27 ff.) Zu dem Wechselgesang gehört auch die Weise, nach welcher die Leviten einen Psalm allein sangen, und das Volk nach dem ersten Satze mit dessen Wiederholung, nach dem folgenden aber mit Halleluja einfiel. (Scholz II. 355.) So dürfte auch bei den Christen der 150. Psalm gesungen worden sein, nur dass noch die Doxologie hinzugefügt wurde: quem ad modum antiphonae, sive responsionis recitabant addebantque Gloria patri etc. (Bingham 14. C. 1., vergl. Gerbert I. S. 43.). Bei den Arianern gestaltete sich die Weise so, dass ein Chor den andern mit gewissen eingeschalteten Clauseln, *ἀκροτελευτια* refrainartig beantwortete (Sozomenus VIII. c. 8, bei Gerbert a. a. O. S. 46.) Wird der eine Chor durch einen einzelnen Sänger vertreten, dem als praecentor, (hebr. Khasan, gr. *Πρωτοψαλτης*) der andere antwortet, so entsteht der modus responsorius. Die innere Verwandtschaft beider Gattungen tritt um so sichtbarer hervor, da die Chöre einstimmig und nicht harmonisch gesungen wurden und eine Wechselbeziehung bei dem Responsorien- wie dem antiphonischen Gesang statt fand. In beiden zertheilen sich die Elemente des jüdischen Cultusgesanges unter die christlichen Gemeinden, um sich mit der grösseren Verbreitung der Psalmen allmälig zu einem neuen, freilich fremdartig nuancirten Bilde des Prototyps zu verbinden. In den ersten Zeiten der Kirche waren die einfacheren Formen des Responsoriengesanges gebräuchlich d. h. der Präcentor sang den ganzen Psalm, und die Versammlung antwortete am Schluss mit Amen oder sang gemeinschaftlich mit dem Vorsänger die Schlüsse der einzelnen Verse nach. Darauf beziehen sich die Worte des Chrysostomus, Hom. XXXI, wo er das apostolische Zeitalter mit dem seinigen vergleicht: olim omnes in unum congregati communi voce cantabant, quod et nos hodie facimus. Den gemeinsamen Gesang bildete die sogenannte Symphonie. Dass hier der modus responsorius und nicht ein gemeinschaftlicher Gesang allein (modus directaneus nach Tomasius) verstanden ist, geht aus den Const. Apost. II. 57 hervor: peractis per binos lectionibus, quidem alius Davidis hymnum psallat et extrema versuum succinat. Eine complicirtere und später auftretende Form des modus responsorius ist es, wenn eine selbstständige Clausel den Refrain bildete; so respondirte das Volk bei dem Transport der Reliquien der Märtyrer Babyla und Daphne mit: Confusi sunt omnes, qui adorant sculptilia, qui gloriantur in simulacris. (Theodoret. hist. eccl. III. 6. Gerbert. S. 47.) Nach Chrysostomus (in Psalmum 117. Gerbert 49) wurden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auch Psalmenverse zu solchen Clauseln ausgewählt. Das Halleluja ist ebenfalls ein derartiger Refrain gewesen. Tertullian de Orat. 27: Diligentiores in orando subjungere in orationibus alleluja solent et hoc genus psalmos, quorum clausulis respondeant, qui simul sunt. (Gerbert I. 56. Tomasius T. V, 26—28: Alleluja ad cantum responsorium pertinet. vergl. Cassiodor. in tit. Psalmi C. IV.) Unklar stellt Wolf den Begriff des Refrain = ὑπακοη oder responsio dem Responsorium oder populi succentus entgegen (a. a. O. S. 27), denn ὑπακουειν, ὑπηχειν, ὑποψαλλειν sind gleichbedeutend mit succinere und ὑπακοη bezieht sich bei Chrysostomus nicht etwa auf den Begriff des succentus, sondern auf den Refrain selbst, auf die Gattung der Antwort, seien es freie Clauseln oder die Schlüsse der Verse. (Montfaucon zu Chrysost. T. V; bei Gerbert 50. die Note). Der Präcentor des Psalms hatte seinen Platz in der Mitte des Chors, d. h. der Versammlung. (Euseb. hist. eccl. II. 17).

Der Antiphonengesang wurde unter der Regierung des Constantius durch die syrischen Mönche Flavianus und Diodorus in die griechische Kirche eingeführt. (Theodoret. II, 24). Nach Theodor von Mopsuestia (bei Nicetas, thesaus. orthodox. fidei. 30) haben sie jedoch nur die antiphonische Psalmodie aus der syrischen Sprache in das griechische übersetzt. (vergl. Gerbert 41. die Note.) Das ist auf gewisse Psalmen zu beziehen, die antiphonisch wie Ps. 150 gesungen wurden, die Singweise selbst war in Syrien längst heimisch. Theodorus war ein Zeitgenosse jener beiden Mönche. Da eine griechische Bibelübersetzung bestand, so könnte hier vielleicht nur eine Uebertragung der Singweise auf den Griechischen Psalmentext gemeint sein. Die Arianer brachten den Wechselgesang nach Constantinopel, wo ihn Chrysostomus in die Kirche einführte. Die Legende von der Vision des h. Ignatius erzählt Socrates VI. c. 8. Durch Ambrosius kam der antiphonische Gesang in die Kirche von Mailand: Antiphonae graeci primum composuerunt duobus choris alternatim concinentibus quasi duo Seraphim. Apud Latinos autem primus idem beatissimus Ambrosius antiphonas constituit Graecorum exemplum imitatus. (Isidor. de Off. ecclt. I. 7. 8.) Nach Isidor war der Responsoriengesang in Italien schon längst gebräuchlich. Gerbert (I. 46) schliesst ohne Grund aus der Stelle bei Paulinus, dem Biographen des Ambrosius: hoc in tempore primo Antiphonae, hymni et Vigiliae in Ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt, dass hier unter Antiphonen selbstständige Gebilde wie im gregorianischen Gesang wohl gemeint

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wären; die Schilderung des Augustin (Conf. IX. c. 7) sagt ausdrücklich secundum morem orientalium partium und lässt keinen Zweifel übrig, dass es sich um die alte Singweise handle.

Die Wirkung des Kirchengesanges schildert trefflich die Bekehrungsgeschichte des Pontianus (Baluzius, Miscellan. II. 25.). Der sinnliche Effect der Musik kam anfangs weniger in Betracht, Hieronymus in Eph. V: Deo non voce sed corde cantandum. — Quamvis sit aliquis *κακοφονος*, si bona opera habuerit, dulcis apud deum cantator est. Auch Augustin fürchtete, ut per oblectamentum aurium infirmior animus in afflictum pietatis assurgat. (Confess. 10. 53.). Doch behauptete er gegen die Donatisten, der Kirchengesang solle angenehm klingen: cum liquida voce et convenientissima modulatione cantentur. (Ep. IV. n. 34.) Cyprian (de orat. Dom. 252) dringt ebenfalls darauf: non passim ventilare preces nostras inconditis vocibus. Nichtsdestoweniger stand der Wohlklang erst in zweiter Linie, vergl. Augustin a. a. O. 50. — Ueber die Verbreitung des Psalmengesanges s. Hieronymus. Ep. 18. Basilius Hom. in Psalm I. u. a. — Dass die Schullehrer die Psalmen den Schülern als Schreibübung dictirten und sie auswendig lernen liessen, bezeugt Theodoret hist. eccl. (4. c. 18). — Ueber den musikalischen Charakter der Singweisen fehlen alle bestimmten Nachrichten. Augustin beschreibt ihn in der alexandrinischen Kirche als eine dürre Cantillation: Quod de Alexandrino Episcopo Athanasio saepe mihi dictum commemini, qui tam modico flexu vocis faciebat sonare lectorem, ut pronuncianti vicinior esset quam cantanti. (Conf. 10. n. 50.) Eine ganz entgegengesetzte Wirkung erfuhr Augustin vom ambrosianischen Gesang in Mailand, a. a. O. c. 53. ferner 9. c. 6: Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter. Man hat den Effect auf die Rechnung der metrischen Form, welche Ambrosius seinen Gesängen gab und noch mehr des Einflusses der antiken Musik gesetzt. Leider fehlen uns alle Mittel, uns über den Charakter derselben zu jener Zeit, namentlich aber in Italien eine Anschauung zu verschaffen.

Wenn schon am Ende des 2. Jahrhunderts heidnische Gesänge nebst der Sitte des Applaudirens in christliche Kirchen drangen (Häuser, Geschichte des Kirchengesanges p. 9. Gerbert I p. 71) so lässt sich nicht annehmen, dass die Psalmodie intact geblieben sei. Allein man darf der antiken Musik keinen zu grossen Spielraum in ihr einräumen. Die acht Psalmenformeln (der tonus peregrinus ge-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hört einer weit späteren Zeit an) beweisen nur, dass eine Ueberlieferung nach dem antiken Musiksystem geformt ist. In der bekannten Regel des h. Augustin: Syllabarum spatia aliter grammatici docent (aliter musici) (De Musica. II. 1.) ist in der That der Boden der antiken Anschauung schon verlassen, so sehr auch Ambros dagegen protestirt, (Gesch. der Musik, II, 59), sie deutet schon auf die Emancipation der Melodie von den Fesseln der Prosodie hin, welche Krause (Darstellungen aus der Geschichte der Musik, Göttingen 1827) dem gregorianischen Gesang zuschreibt, Augustin aber noch nicht zu erkennen vermochte, und harmonirt durchaus mit der alten Regel der Psalmodie: „omnis enim tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda“, nach dem Gebot des Priscianus: „Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina scriptura“. (Instituta P. P. de modo psallendi bei Gerbert: Script. Eccles. I; welches Werk älter ist, als der Abbé Petit: Dissertation sur la Psalmodie. Paris, 1855 annimmt.) Uebrigens war diese Emancipation durch den Verfall der lateinischen Prosodie seit den Zeiten des Augustus vorbereitet. (Edélestand du Méril, Poésies populaires latines. Paris, 1843. 66.). Die Psalmodie ist, wie schon erwähnt, das älteste musikalische Document, und hat sich unverändert erhalten, wie die neumirten Psalmenformeln lehren; an ihr, aus der die neuere Musik hervorgewachsen, ersehen wir, dass das antike Tonsystem wohl das Substrat, aber kein erzeugender Factor des mittelalterlichen Tonwesens gewesen ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

## II.

# Die gregorianische Sängerschule.

In der orientalischen Kirche werden die Sänger schon frühzeitig als ein eigener Stand (Ordo) von den Lectoren unterschieden. So in dem vermeintlichen Brief des h. Ignatius an die Antiochener: saluto subdiaconos, lectores, cantores, ostiarios, laborantes, exorcistas. Nach Canon 25 und 27 der den Aposteln zugeschriebenen Kirchenverfassung dürfen sie sich verheirathen. Sie gehören zu den Kirchenbeamten untergeordneten Ranges, (Apost. Constit. III, 4) und werden als solche auch in den Verfügungen der Synode zu Laodicaea (im 4. Jahrh.) behandelt, canon XVII: non opportere lectores et cantores orarium ferre et sic legere et cantare (Gerbert I. 33). Im Abendlande fallen die Aemter des Lectors und Cantors zu Augustin's Zeiten noch nicht auseinander; vergl. Homil. XXVII. Gerbert a. a. O. 38. Das erste Bild einer kirchlichen Sängerschaft in Rom tritt unter dem Papst Hilarus hervor: In urbe Roma constituit ministeriales, qui circumirent constitutas stationes. (Anastas. Bibl. de Vitis Pont. in Hil.). Onuphrius Panvinius will darunter die Sängerschule verstanden wissen, welche die Sage Papst Sylvester (314—335) zuschreibt, eine Sängerschule im Styl der Gründung Gregor des Gr. (De interpret. vocum ecclesiast.) Es ist indess höchst verdächtig, dass vor dem besagten Onuphrius, also vor dem 16. Jahrh., nichts von jener Sage verlautet, weder Platina, noch Anastasius, der Bibliothekar, in ihren Biographien des Papstes Sylvester von der Gründung einer Sängerschule etwas verrathen, und auch der Biograph Gregor's I., Johannes Diaconus gar keine Ahnung von einem derartigen Factum vor Gregor hat. Nichtsdestoweniger macht Ambros gegen mich zu Gunsten Sylvester's

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Front, weil ich bei Gelegenheit eines Aufsatzes in der „neuen Zeitschrift für Musik“ Jahrg. 1864 No. 10, mir erlaubt habe, auf das Unhaltbare jener landläufigen, von den Musikhistorikern nachgeschwatzten Annahme aufmerksam zu machen (Gesch. der Musik II. Nachträge. 500). Ambros gesteht selbst den Mangel an historischen Beweisen ein, die Notiz des Anastasius scheint er übrigens nur aus dem Gerbert (I, 35) zu kennen, er citirt sie aus diesem und hebt die folgenden Worte: Sunt, qui performasse jam S. Sylvestrem volunt, bedeutsam hervor, — wer aber diese sunt qui volunt gewesen sind, haben wir gesehen, — er stimmt aber für Sylvester, weil dessen Zeit ihm für die Gründung einer Sängerschule besser zusagt, als die des Hilarus. „Was ist natürlicher, als dass jetzt die Personen, welche die Kirchengesänge bei dem reich und feierlich gewordenen Gottesdienste auszuführen hatten, zusammenkamen und die Intonationen gemeinschaftlich einübten?“ Allein mit der lieben Natürlichkeit schafft man noch keine historischen Beweise, und wir fühlen uns deshalb noch nicht bewogen, Anastasius zu Gunsten des Onuphrius und Petrus Urbevetanus (lib. Scholiae ad Vitas Pontif.) Lügen zu strafen. Die Schilderung beider führt übrigens nur das Bild der gregorianischen Sängerschule vor. In seiner Biographie äussert Anastasius ebenfalls nichts von einer derartigen Gründung, allein er behandelt das Leben dieses Papstes sehr kurz, während er sich über Sylvester weitläufig auslässt. Für Hilarus stimmen auch Cancellieri. (De secretar. Vet. Basilic. Vat. lib. I. § 732) und Dominico Macri (Hierolexicon sub nom. schola cantorum) der sich auf jenen beruft. Johannes Diaconus (Vita S. Gregorii, bei Mabillon, Act. Sanct. Ord. Ben. I) schreibt die Gründung der Sängerschule Gregor d. G. zu, der sie nach ihm mit zwei Wohnungen auf dem Lateran und am St. Peter und Ländereien ausstattete. Das Epitaph auf Gregor bei Petrus Mallius Descript. Vatic. Basil. vet. et nov. 79 sagt ebenfalls: Hic fecit Romanum cantum, et ordinavit Primicerium et scholam cantorum . . . es ist jedoch unecht. Joh. Diaconus folgen u. A. auch der gelehrte Benedictiner Sebastiano Kalefati Montecasino e Carlo Magno in: Il Giambattista Vico, giornale scientifico, Napoli, 1858 und Gregorovius (II, 96.). Der erste sieht die Grundlagen des gregorianischen Instituts in den Klosterschulen, welche die aus dem zerstörten Montecasino geflüchteten Benedictiner unter Pelagius II. in Rom gründeten und in ihnen auch den Kirchengesang lehrten. „Difatti vediamo, che in quali scuole gli ecclesiastici apparavano dai Monaci non solamente

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

quelle piacevoli arti pel giù indicato fine, ma si pure la liturgia per servire la Chiesa nel suo esteriore culto con quella uniforma melodia e pompa, che la rende si augusta e venerabile. (a. a. O. 197). Dass dem Sängercolleg eine Schule zur Seite stand, bezeugten Joh. Diaconus und die Ordines Romani (bei Mabillon Musaeum. Ital. II). Ob in derselben ausser Gesang und den theologischen Wissenschaften auch nach Ozanam, documents inédits p. 32, die lateinische Metrik und die Elemente der griechischen Sprache gelehrt wurden, ist nicht zu erweisen. Aus dem Ordo IX. ersieht man, dass die Sängerknaben in das päpstliche Cubiculum traten, et fiunt cubicularii. Das Sängercolleg bildete eine Schola, wie schon aus der Dotation Gregor's und der Organisation der Körperschaft hervorgeht. Anastasius, Vita Sergii I: priori Cantorum traditus est. An der Spitze einer Schola stand nämlich ein Prior oder Primicerius. Gregorovius nennt die Sänger ausdrücklich unter den römischen Scholen, (a. a. O. 466.), desgleichen Papencordt (Gesch. der Stadt Rom S. 118). Näheres über das Wesen der Scholen bei Gregorovius (a. a. O 461), dem ich gefolgt bin. Die beiden ältesten Urkunden bilden der Brief Paul's I. an Pipin und der Verpachtungscontract des Primicerius der Schule unter Johann X. Der erste findet sich vor bei Cenni, Monum. Dom. Pont. sive Codex Carolinus, 203, vergl. Galetti. del Primicerio, wo man ein ausführliches Bild des päpstlichen Hofstaates erhält; ferner Duchesne, script. hist. Franc., Gerbert de Cantu I, 267, Forkel und Ambros bringen ihn ebenfalls. Die zweite Urkunde bei Galetti, del Primicerio, 919. Den Vertrag der Schule mit dem Lateran giebt Petrus Mallius a. a. O. S. 97, vergl. Mabillon, Mus. Ital. II, 220, Baini, Storico-critiche Memorie I. 251. Der letztere hat mehrere die Schenkungen und Subventionen betreffenden Bullen der Päpste ebenfalls aufgenommen (a. a O. I, 250). Die Geschichte des Instituts lässt sich nur an der Hand der Ordines Romani durch die Jahrhunderte bis zur Uebersiedlung der Päpste nach Avignon einigermassen verfolgen; Baronius bestätigt die Existenz der Anstalt für das 11. Jahrh. (ad ann. 1057). Aus den Ordines ergiebt sich, dass auch Knaben (pueri paraphonistae) im Chor benutzt wurden. Irrthümlich lässt Ambros die Knaben erst unter dem Papst Vitalian (657) eintreten und bei dem von diesem vermeintlich angeordneten Gesang mitwirken. (Gesch. d. Musik II, 63). Jener Gesang wie die nach ihm benannten Sänger, Vitaliani, gehören der Legende an, wenngleich Eckehard IV. in seiner Biographie des Notker Balbulus davon berichtet. In den Ord.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rom. findet sich keine Stelle, welche man darauf deuten könnte. Dagegen will Ambros die beiden von Hadrian an Carl d. Gr. geschickten Sänger Theodor und Benedict nicht gelten lassen und meint, der Bericht des Mönchs von Angoulême habe sie mit Petrus und Romanus verwechselt (a. a. O. 94). Allein zwei Namen lassen sich ohne die wichtigsten Gründe nicht leicht beseitigen; Gregorovius (a. a. O. 455) und auch Schubiger (die Sängerschule St. Gallen's, S. 45) nehmen keinen Anstand, jene beiden Sänger anzuerkennen. Die Sänger heissen im Mittelalter auch Scholenses: Interim scholenses cantant per viam antiphonam. S. Ordo XIV (Gaetani) bei Mabillon a. a. O. 347. Zu ihrem Kostum während der Messe gehörten silberne Stäbe. Ordo XII. (Cenci). Mab. a. a. O. 177. Bei grossen Aufzügen sitzen sie auch zu Pferde. Die Procession schildert u. A. Ordo XIV. Dass die eigentliche Schule, in der Kinder zu Sängern gebildet werden, auch während des Mittelalters bestand, garantirt schon die Existenz des Collegs, dieselbe wäre unter anderen Umständen in den Zeiten allgemeiner Verwilderung unmöglich gewesen. Für die Sängerschule in Avignon bieten die Vitae Paparum avenionens. Stephani Baluzii bei Muratori Rer. Ital. Script. III. Anhaltspunkte; eine andere Quelle liefert das Ceremoniale des Papstes Benedict VIII. (Cod. Vatican. 4736). Nach Peter v. Herentals, dem Verfasser der 7. Biographie Benedict's XII. (apud Baluzium cf. Muratori a. a. O. 547) bestand das Convict auch in Avignon, „quod omnes (cantores) dormirent in uno dormitorio, nec haberent alios redditus, quam mensae papalis victum et vestitum.“ Das Ceremoniale scheint dem zu widersprechen; dort heisst es nämlich: in ipsa capella sunt quindecim personae — nämlich ein Capellmeister, 12 Sänger und zwei Kleriker als Ceremonienmeister — qui quidem non consueverunt in palatio apostolico nisi in certis solemnitatibus comedere et recipiunt certa stipendia in libris camerariis contenta et habent suas mensiones extra palatium“. Allein das Ceremoniale ist 1406 geschrieben und schildert nur die Gebräuche unter dem Gegenpapst während des Schisma; bis zu dieser Zeit konnten und mochten manche Aenderungen im Styl des Hofstaates vorgegangen sein. Wir haben dafür keinen Grund, in den Bericht des Herentals Zweifel zu setzen. In Avignon erhält die Sängerschaft den Namen „Capella“. . Im römischen Curialstyl heisst Capella Pontificia oder Papale einmal die öffentliche Messe, welche der Papst an hohen Festtagen abhält, zweitens werden unter diesem Ausdruck alle Personen zusammengefasst, welche

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dieser Messe beiwohnen dürfen. Zu solchen gehören ohne Ausnahme alle Cardinäle, von den Patriarchen und Unterpatriarchen, den Erzbischöfen und Bischöfen diejenigen, welche vom Papste oder seinen Vorgängern zu assistenti al soglio erwählt sind und die Prälaten, denen das Vorrecht ertheilt ist, in der päpstlichen Messe erscheinen zu dürfen (intervenire alla Capella Ponteficia). Die Statuten der römischen Sängerschule finden sich bei Gerbert (Script. eccles. III) vor: sie gingen bei der Plünderung Rom's unter Carl Bourbon 1527 mit andern werthvollen Documenten verloren, und wurden 1545 auf Befehl Paul's III. von dem damaligen Capellmeister Ludovico Magnasco, Bischof von Assisi wieder aufgesetzt und nach der Tradition redigirt. Gerbert erhielt sie von Joseph Santarelli.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Liste der Capellmeister.

In dem Zeitraum von 1397 bis 1492 treten nur drei Namen hervor, Angelo, abbate di S. Maria de Rivaldis (1397), Niccola Fabri, maestro in arti Governatore di Roma, (1462) und Bartolommeo de Maraschi, vescovo di Città di Castello (1469). (Baini, Memor. Storico-critiche. I, 266.). Fornari beginnt die Reihe der Capellmeister mit Christoforo Borbone de marchesi di Petralta, Bischof von Cortona und Generalcommissar der päpstlichen Kammer; „intimo familiare“ des Papstes Innocenz VIII., aus dessen Bulle „Etsi Romanus Pontifex“ 1492 hervorgeht, dass er das Amt des Capellmeisters hekleidete. [1])

Francesco Liribaldi da Osimo, Canonico della basilica Vaticano und Vescovo Suessano. 1507. Er erscheint 1512 auf dem Concil im Lateran unter den assistirenden Bischöfen des Papstes Julius II. Als er 1507 am Sonnabend in Albis die Messe in der apostol. Capelle abhielt, führten die Sänger ein sechzehnstimmiges Credo aus „per rendere onore al nostro Maestro di Capella, che ha celebrato,“ — wie sie äusserten. So erzählt Paride Grassi im Itinerario M. S. di Gulio II. Baini bestreitet den 16stimmigen Satz, weil die Capelle damals für solche Aufgaben nicht zahlreich genug gewesen wäre (a. a. O. 221).

Elziario Genet, gen. Carpentrasso, zuerst päpstlicher Sänger, dann Bischof in partibus. 1515. Die Erhebung zum Bischof geht aus einem Motu proprio Leo's X. von 1518 hervor, welches beginnt: „Venerabilibus fratribus Magistro et sagristae Capellae nostrae“ und schliesst: „Nomina vero sunt Elziario Genet, Magister dictae Capellae“ etc. Nur die Bischöfe erhalten die Auszeichnung, vom Papst Fratres ge-

1) Baini füllt die vorhandenen Lücken bis Cristoforo Borbone auf eigene Hand mit angesehenen Beamten aus. (I. 265. Not. 366.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nannt zu werden. Genet war auch als Componist bedeutend, seine Lamentationen entzückten Leo X. und hielten sich im Gebrauch bis Gregor XIII. (Baini II p. 187, I. Not. 334). Auch ein schönes Magnificat existirt von ihm. Vergl. Baini I. Not. 292. Fornari nennt Genet gar nicht.

Antonio Scaglioni d'Aversa. 1526. Er war sowohl wegen seines alten Adels als auch wegen seiner Gelehrsamkeit sehr beliebt bei Leo X. 1519 wurde er zum Bischof seiner Vaterstadt gewählt, trat nach einiger Zeit das Bisthum an den Cardinal Ercole Conzaga ab, übernahm es 1524 von neuem. Als Capellmeister kommt er 1526 in zwei Mandaten unter Clemens VII. vor. Er starb 1539.

Fra Gabriele von Ancona, Augustinermönch und Sacristan des apostol. Palastes, Erzbischof von Durazzo, später Bischof von Castro. Er wird in einem Mandat von 1529 als Capellmeister erwähnt.

Bartolomeo Croto, Bischof in partibus unter dem Pontificat Julius III. Capellmeister von 1535—1539 nach den Diarien der Punctatoren aus jener Zeit.

Ludovico Magnasco da S. Fiora, Capellmeister 1540. Er wurde 1535 von Paul III. zum Bischof von Castro ernannt, erhielt dann das Bisthum Assisi und wurde später Vicar der Liberiana Basilica. Die Bulle Paul's III. „Romanus Pontifex" erwähnt seiner 1545.

Girolamo Maccabei, Capellano maggiore Paul's III.; 1543 zum Bischof von Castro ernannt, nachher Kanonikus von S. Pietro. Capellmeister von 1551—1562, wie aus einem Breve von Julius III. (1552) hervorgeht. Er stirbt 1562. Unter ihm wurde Palestrina in die päpstliche Capelle aufgenommen und aus ihr ausgestossen 1555.

Tolommeo Galli, Bischof von Mortara, später Erzbischof von Siponto 1562, dann Cardinal, 1565. Capellmeister 1562. Er starb in Rom als Decan des Sag. Colleggio 1607.

Giovanni Mato (nach Fornari, nach Baini Amati) da Cori, apostolischer Protonotar, Kanonikus der Basilika des Lateran. 1565 Bischof von Minoi. 1564 Capellmeister, wie es sich aus einer Liste von Ausgaben, betreffend die Sänger, ergiebt, die von ihm unterschrieben ist.

Egidio Valenti da Pesaro, von Pius V. zum Bischof von Sutri und Nepi ernannt. 1566 Capellmeister.

Giuseppe Panfilio von Verona, Bischof von Segni; er galt als ein gediegener Musiker. 1567. Capellmeister unter Pius V. und Gregor XIII.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Agostino Fivizzano; Fornari schildert ihn als einen „uomo di santa vita“, wagt es aber nicht, ihn als den Nachfolger Panfilio's anzuerkennen. Baini nennt ihn nicht.

Antonio Boccapadule, segretario de' brevi à principi und Canonikus Basil. der S. Pietro. Capellmeister 1574—1586, in welchem letzteren Jahr Sixtus V. das Amt den Mitgliedern des Collegs übermachte. Sein Nachfolger war Antonio Merulo Romano, der erste Sänger, bei dem das neue Wahlgesetz in Kraft trat.

Die Capellmeister waren lebenslänglich angestellt. Nur wegen ausserordentlicher Motive, wie Beförderung etc., gaben sie diese Stellung auf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Liste der Sänger.

## Von Leo X. bis Clemens VIII.

Im 14. und 15. Jahrhundert bilden Niederländer und Franzosen den Stock der päpstlichen Capelle. Unter ihnen treten zugleich als Componisten hervor Dufay, der Vater des Figuralgesangs und der erste, welcher die Messe zu einem musikalischen Kunstwerk gestaltete, ferner Egyd Flannel, genannt l'Enfant, Jean Redois, Jean de Curte, genannt l'Ami; um die Mitte des 15. Jhdts. Jean Gombert, Antoine Cortit, Lambert de Basma; unter Sixtus IV. (1471—1484) Josquin de Près (nach Fornari); Adami da Bolsena (Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontificia, Roma 1711) stimmt damit überein, ist also in diesem Fall verlässlich, was man ihm sonst nicht immer nachrühmen kann. Der Sängerkatalog, welchen der letztere aufstellt, ist sehr lückenhaft und chronologisch incorrect; ich folge dem Verzeichniss Fornari's. [1])

### Von Leo X. bis Clemens VII.

Nicola di Pitti.

Tomaso Fazzani.

Giovanni Scribano, Spanier, hat verschiedene Compositionen hinterlassen, die aber nicht im Druck erschienen sind.

D. Gio. Palmarez, Spanier.

D. Pietro Perez, desgl., ein bekannter Componist zu seiner Zeit.

Vincenzo Missonne, trat 1514 ein, Componist einiger Messen.

Bernardo Paoli von Florenz, 1514, stirbt 1548.

Gio. Francesco Felici von Calabrien, 1518, stirbt 1561.

---

1) Das Verzeichniss ist nach Adami und Baini möglichst vervollständigt. Die mit einem Stern bezeichneten Sänger wohnten dem Tridentinischen Concil bei.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Constanzo Festa, 1518 (1517 nach Baini), stirbt 1545. Vorzüglicher Componist; er wird hier bezeichnet als Schüler des Gaudio Mell: ein Theil seiner Werke befindet sich noch unedirt im Archiv der Capelle; berühmt sein Te Deum und sein „Lumen ad revelationem Gentium". (Vergl. über ihn Baini, I. Nr. 24. p. 188 u. s. w.). Im Diarium der Capelle von 1545 heisst es: Constantius Festa, Musicus excellentissimus et Cantor egregius vita functus est et sepultus Ecclesia Transpontino, cujus funeri R. D. Episcopus Assisii, Capellae Magister, cum cantoribus omnibus interfuit, et Sacrista. Das bezieht sich auf das Libera, welches die Sänger beim Begräbniss eines Collegen zu singen pflegten. — Adami erwähnt ihn gar nicht.

D. Biagio Nunez, Spanier. 1520; stirbt 1536 nach Fornari; nach Baini dankt Nunez als Decan der Capelle 1562 Palestrina im Namen des Instituts, als dieser demselben die Motetten Beatus Laurentius und Estote fortes in bello und die sechsstimmige Messe Ut re mi fa sol la widmete. (I. p. 207); das Todesjahr ist mithin falsch angegeben.

Antonio Ribera.

Gio. Bonnevin, Franzose, bekannter Componist, von ihm befinden sich noch Werke im Archiv von S. Peter. Stirbt 1540.

Bernardo Salinas. Componist.

## Clemens VII.

Pietro Vieri.

Eustacchio di Monte Reale. Wird ein guter Componist genannt von ihm Motetten. Adami da Bolsena kennt ihn nicht.

Gio. Girolamo Canfetti. (Conforti).

Gio. Batta Federici.

Gio. Cornieri.

Antonio Barbet.

Gio. Consilici.

Marco Simando, 1527. Stirbt 1533.

Girolamo Tamagni da S. Geminiano, 1528, stirbt 1559.

Carlo d'Argentil, Franzose, 1528, guter Componist; wurde als Carthäuser auf Befehl Paul's IV. aus der Capelle entfernt und pensionirt.[1])

[1]) Mönche durften in der Capelle nicht mitwirken, und mussten in diesem Fall ihres Gelübdes durch den Papst entbunden sein.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Pietro Lambert, Franzose, 1528, stirbt 1560.
*Ivone Barru, (Barn nach Adami), 1528.
*Gio. le Cont, Niederländer, 1528. Componist.
Pietro Vermont.
Filippo Fontagné.
Andrea di Mantova.
Girolamo Ardujeo.
Fiorenzo della Bajé.
Francesco Castellani.
Cristoforo di Urbino.
Agostino del Medico.
Gio. de Cambrai, stirbt 1535.
Gio. Francesco Zariati.
Franc. Zelanolo, verheirathet; stirbt 1535.
Francesco de Lemee, Niederländer, stirbt 1535.
Ernesto (Genesto nach Fornari) Bulteto, 1532, stirbt 1554.
Antonio Normant alias Loyal Francese, 1534, stirbt 1554.

## Paul III.

Gio. Abbat, Contraalt, 1535, von ihm Messen.
Mattia Fiorani Trevisio, 1535, stirbt 1566.
Paolo Bossani, Romano 1535, „ 1546.
Stefano Toro, Napolitano, 1535, „ 1554.
Cristofano Morales di Seviglia. 1535. Grosser Componist. Nach Fornari Schüler des Gaudio Mell. Berühmt ist namentlich seine Motette Lamentabatur Jacob. Zieht sich 1548 nach Sevilla zurück.
Antonio Capelli, verheirathet 1536, stirbt 1562.
Bartolommeo Escobedo, 1536, stirbt 1563, galt für einen bedeutenden Componisten und versah bei der berühmten Disputation Vincentino's das Amt des Schiedsrichters.
Gio. Antonio Chierico Ferrarese di Giacomo da Magnani, 1537, stirbt 1558.
*Leonardo Barré di Limoges. 1537. Verheirathet. Gediegener Contrapunctist. Er wurde mit Palestrina unter Paul IV. aus der Capelle verstossen.
Ghisilino d'Ankerts di Tholen nella provincia Zelanda. Niederländer, 1538. Berühmter Madrigalcomponist, Punctator der Capelle 1555. War der zweite Schiedsrichter bei der Disputation Vincentino's.
*Virgilio Amanditis, Romano. Tenor 1538. Stirbt 1571.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gio. Mowen. 1538.

*Pietro Ordonnez. 1539.

*Gio. Monti da Lodi, 1539. Tenor. Wohl gemeint Gio. Mont d'Aquisgranae, der den Ruf eines bedeutenden Componisten hatte. Mont würde sonst in der Liste fehlen; ein Monti da Lodi wird nirgends erwähnt.

*Perecati Antonio Lohial (Loyal) di Normandia.

Giacomo Arkadelt. 1540. Nach Baini 1544. Bedeutender Componist, namentlich waren seine Madrigale berühmt.

*Simone (Symon) Bartolini da Perugia. 1540.

Ottaviano Emoli. 1542.

Federigo Lazisi. 1544. Alt.

Virgilio Fortino di Casa nuova. 1544.

Antonio Calasans della Diocesi di Lerida. Spanier. 1545. (Nach Fornari schon seit 1529.)

Gio. Luigi di Vescovi, Napolitano. Tenor 1546. Stirbt 1565.

Francesco di Montalvo. 1577. Tenor.

Giacchino Carota (Carotta) d'Assisi. Tenor 1547. Stirbt 1574.

Pietro Bartolommeo da Germano. 1547. Stirbt 1589.

Aniello Antignano da Nola. 1547.

Pietro Paolo Caraceni da Macerata. Bass. 1549. Stirbt 1565.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Julius III.

Domenico Maria Ferrabosco. 1550. Componist. Verheirathet, deshalb verstossen aus der Capelle mit Palestrina 1555.

Gio. Antonio Merula da Foligno. 1551. Erster Capellmeister nach der neuen Organisation des Instituts. Stirbt 1588.

Alessandro Milleville Ferrarese. 1552. Beliebter Madrigalcomponist; von ihm i lieti Amanti. Venedig 1586. Soll auch ein tüchtiger Organist gewesen sein.

Nicola Elinga. 1553.

Nicola Baroni. 1553.

Gio. Pierluigi da Palestrina. 1555. Im Diarium des Punctators Francesco di Montalvo heisst es: 13. Januarii 1555. Die Dominico. Fuit admissus in novum Cantorem Joannes de Palestrina de Mandato SSmi. D. Julii absque ullo examine secundum Motum Proprium, quem habebamus, et absque consensu cantorum ingressus fuit. — Baini sagt dazu, Montalvo hätte seine Feder vor Zorn nicht fest halten können, und doch enthalten diese Worte nichts Unbilliges,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

denn die Handlung des Papstes war in der That ein Gewaltact, eine Verletzung der Statuten der Capelle und der Unwille der Sänger mithin berechtigt.

## Paul IV.

Francesco Talavera. Spanier. 1555.

*Bartolommeo le Cont. Flamländer. 1555.

*Mattia Bianchi detto Mattia Albo di Foligno. 1556. Tenor.

Marino Lupi Ascolano. 1556. Stirbt 1583. Bass.

Ferdinando Bustamente, Napolitano. 1558. Sopran.

*Francesco Bustamente, Bruder desselben. 1558. Sopran.

*Gio. Antonio Latini da Benevento. 1558. Alt.

*Francesco Druda. Franzose. 1559. Bass.

## Pius IV.

Giacomo Celi, Romano. 1560.

Francesco Nardi, Bolognese. 1560. Bass. Stirbt 1565.

Bartolommeo Bartoli detto Barlotto. 1560.

Paolo Bianchi. 1561.

*Luca Longinque. 1561. Stirbt 1570.

Firmino Lebel (le Bel). 1561. Componist; von ihm Messen im Archiv.

Antonio Vigliadiego, (Villadiego). 1561. Spanier. Sopran.

Alessandro Merlo, Romano. 1561. Genannt Allessandro della Viola, weil er dies Instrument ausgezeichnet spielte. Nach Baini Schüler Goudimel's (I. 21.). Von ihm auch Canzonetten für 4 und 5 Stimmen, die zu ihrer Zeit sehr geschätzt waren. Er wurde späterhin Mönch della Congreg. Olivetana unter dem Namen D. Giulio Cesare und componirte als solcher mehrere Motetten mit Instrumentalbegleitung.

*Pietro Scorteccio d'Arezzo. 1561.

Benedetto Arcadi, da Spoleto. 1562. Tenor.

Francesco Torrez da Priora. Spanier. 1562.

Stefano Fornarini, (Stefano Bettini detto Fornarino). 1562. Alt.

D. Francesco Soto da Langa Diocesi d'Osma. 1562. Spanier. Sopran. Stirbt 1619 als Decan der Capelle. Mit ihm und Merlo conferirte Sixtus V. über die Capellmeisterfrage. Soto trat später in die Congregation des h. Neri und erwarb sich ein Verdienst um die Kunst, indem er die Laudi spirituali sammelte, die Palestrina für

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

das Oratorium des h. Neri componirt hatte. Näheres über ihn bei Baini II. Not. 447. und Adami da Bolsena a. a. O. 176.

Gio. di Figuera. Spanier. 1563.

Cristiano Ameyden. 1563. Niederländer. Stirbt 1565. Angesehener Componist; von ihm Messen.

Gio. Batta Precaccese detto l'Aspra. Romano. 1563.

Federico Donati Pesarese. 1567. Bass.

Michele di Paramato. 1569. Alt.

Paolo de Magistris detto Funcone da Fumone. 1569. Bass.

Annibale Zoilo. 1570. Alt. Von ihm Messen und Responsorien für die h. Woche. Unter Gregor XIII. trat er aus der Capelle, weil er sich verheirathet hatte, und wurde 1584 Capellmeister in Loretto.

Sarti Gherlini. Bolognese. 1571. Bass.

Vincenzo Musatti. Bolognese. 1571. Tenor.

Ippolito Gamboci da Gubio. 1571. Alt.

## Gregor XIII.

Agostino Martini. Romano. 1572. Alt.

Antonio Vimercali. 1572. Tenor.

Tomasso Gomex di Palenza. 1572.

Francesco Adriani. 1572.

Alessandro Barti. Romano. 1574. Alt.

Giacomo Albani da Sulmona. 1574. Alt.

Cesare Misserio (Alifanen). 1575. Bass.

Pietro Paolo Sama (Algaren). 1575. Bass.

Gabriel Carleval da Conca. Spanier. 1575

Onofrio Gualfredini (Gualfreducci). 1577. Sopran.

Gio. Maria Nanini da Vallerano. 1577. Tenor. Aus der Schule Goudimel's und Freund Palestrina's, mit dem er eine Musikschule in Rom eröffnet. Berühmter Componist.

Orazio Crescenzi. Napolitano. 1577.

Gio. Battista Giacomelli. Romano. 1582.

Vincenzo Zambone. 1582.

Gio. Battista Martini d'Aversa (Romano nach Adami). 1582.

Cesare Bellucci. 1582. Bass.

Arcangelo Crivelli. Bergamasco. 1583. Tenor. Namhafter Componist.

Tomasso Benigni. Romano. 1584. Alt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sixtus V.

Stefano Ruggiero, Cremonese. 1585. Bass.

Giovanni Santos, Toletano. 1588. Sopran.

Paolo Facconio, Mantovano. 1588. Bass.

Diego Vasquez da Conca. 1588. Sopran. Spanier.

Luca Orfeo da Fano. 1589. Tenor.

Frà Orazio Malvezzi, Romano. 1590. Bass. Ursprünglich Mönch, vom Papst dispensirt, um in die Capelle zu treten.

Giuseppe Bianchi, Fiorentino. 1590. Tenor.

Gregor XIII.

Leonardi Crescenzi, Bolognese. 1591. Alt.

Luca Conforti, Calabrese. 1591. Alt. Beliebter Madrigalcomponist.

Orazio Griffi, Romano. 1591. Tenor. Beliebter Madrigalcomponist.

Clemens VIII.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Francesco Spinosa, Toletano. 1592. Sopran.

Antonio Manni da Forlimpopoli, (Dertinorien nach Adami). 1592.

Pietro Montoja, (di Montoja Caurien nach Adami). Spanier. 1592.

Felice Anerio, Romano. Zum Nachfolger Palestrina's als Componist für die Capelle erwählt 1594. Nach seinem Tode geht diese Stelle ein. Namentlich hervorragend als Madrigalcomponist.

Ercole Ferruzzi, Romano. 1594. Bass.

Luca Marenzio di Coccalia, Diocesi di Brescia 1594. Stirbt 1599. Gross im Madrigalstyl.

Michele Palloni da Venafro. 1597.

Giuseppe Cenci Romano. 1598. Tenor.

Ruggiero Giovanelli da Velletri. 1599. Tenor. Nachfolger Palestrina's in der Capelle der Peterskirche, dann päpstlicher Sänger. Von ihm viel Motetten, Madrigale, Messen.

Nicola Fanti da Montagnana. 1599. Alt.

Pietro Rinaldo da Vicenza. 1599. Tenor.

Girolamo Rossini da Perugia. 1601. Der erste Castrat in der Capelle. Vorzüglicher Sänger. Trat in die Congregration des h. Neri. Er starb 1644.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tomasso Ludovico da Vittoria, geboren in Avila in Spanien, nächst Palestrina der grösste Componist, den die römische Schule hervorgebracht, gehört der päpstlichen Capelle nicht an, obwohl ihn Adami zu den Sängern derselben zählt; denn sein Name findet sich in keinem Register vor. Die Sängerliste schliesst sich demnach unter Clemens VIII. mit jenem Rossini.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

# Der gregorianische Gesang.

Das Bild der alten Notation habe ich nach Raillard: Explication des Neumes, Paris, aufgestellt. Ich kann auf das mit ungemeiner Gewissenhaftigkeit gearbeitete und leider nur in Lithographie erschienene Werk nicht genug aufmerksam machen. Ergänzungen dazu bilden von demselben Verfasser Memoire sur la Restauration du Chant Grégorien Paris, 1862, und die Schrift: sur les Quards de Ton du Graduel Tibi Domine. Paris 1860. Raillard hat dieselbe Methode in der Erforschung der Zeichen wie Lambillote befolgt, ist aber ungleich correcter zu Werke gegangen; seine Resultate sind bis jetzt die einzigen annehmbaren, während Coussemaker nichts weniger als zuverlässig ist. Das beifolgende Neumentableau dürfte mithin dem Leser und Forscher nicht unwillkommen sein. Der Beschreibung des gregorianischen Gesangs habe ich die Entzifferungen Raillard's, Chant Grégorien Restauré, Paris 1861, zu Grunde gelegt. Die Tafel mit den Notenbeispielen wird dem Leser veranschaulichen, was über die harmonischen Beziehungen der Psalmentöne gesagt ist. Die beiden fundamentalen Cadenzen, aus denen die Verzierungen hervorgegangen sind, die Perielese (zusammengesetzt aus *περι* um und *ελευθω* gehen) und die Diaptose (von *δια* durch, zwischen und *πτωσις* Fall) sind besonders wichtig, weil sie auch zur Charakteristik der Intonationen gemäss den zu Grunde liegenden Tönen oder Moden dienen. So wird die Perielese häufig angewandt, den siebenten Modus vom ersten zu unterscheiden. Andrien de la Fage hat diese Ziercadenzen besonders ausführlich in seinem Cours Complet de Plain-Chant, Paris 1855, behandelt. Ich gebe sie des leichtern Verständnisses wegen in modernen statt in Choralnoten wieder.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Organum und Faux-Bourdon.

Im Organum Hucbald's tritt uns der mehrstimmige Satz in seiner primitivsten Form entgegen. Die Anregung zu einer theoretischen Begründung dieser Form gab das Buch über die Musik von Boethius. Der Name des letztern erlangt erst im 9. Jahrh. eine allgemeinere Verbreitung; Cassiodor (Insitut. Musicae, bei Gerbert Script. I. 14), führt ihn nicht an, obwohl er die musikalische Literatur der Griechen und Lateiner berührt, ebensowenig scheint ihn Isidor Hispal. (Sententiae de Mus., Gerbert a. a. O. 19) zu kennen. Erst Aurelianus Reomensis (Musica disciplina) und Remigius Altisidorensis berufen sich auf ihn. Die erste Form des Organums bestand in der Begleitung des Cantus firmus durch Quinten und Quarten als die einfachen Consonanzen im Gegensatz zu den andern, welche zusammengesetzt sind. Die Behauptung des Herrn D. Oscar Paul gegen Ambros, dass die bei Hucbald vorkommenden Beispiele des Organums Antiphonien seien, deren Melodie Männer und Knaben in Octaven sangen und dann in der Quinte ebenso wiederholten, (Geschichte des Claviers S. 49) verräth eine überaus wunderliche Anschauung von der Antiphonie und verdient kaum die Widerlegung, die sie noch jüngst von Schlecht (Gesch. d. Kirchenmusik, S. 70) erfahren hat. Die Erklärung Guido's: Diaphonia vocum disjunctio sonat, id est, quam nos Organum vocamus, cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonantes concordant, lässt keinen Zweifel aufkommen, dass die Intervalle im Zusammenklang gesungen wurden. Herr Paul ist mit der betreffenden Stelle Hucbald's in seiner Uebersetzung sehr willkürlich umgesprungen. Seit Guido's Zeit wurde nur die Quarte im Organum verwendet. So heisst es in dem Tractat eines anonymen Interpreten des Guidonischen Systems aus dem 12. Jahrh. ausdrück-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lich, nachdem jene Definition Guido's wörtlich angeführt ist: qua (diaphonia) quidem ita utuntur, ut canenti semper quarta corda succedat. (Der Tractat ist im MS. 3713. lat. der Bibliothèque Nationale in Paris enthalten). Die Anwendung des Organums in der päpstlichen Capelle bezeugt Ordo XI S. 142, die Sänger singen die Ostersequenz modulatis organis (142), zu Weihnachten die Sequenz Laetabuntur modulatis vocibus, was dasselbe besagt. (129). Es lag nahe, dass in den langen Sequenzen und Prosen die Quarte allmälig der milderen Terz das Feld räumte und die Quartenfolgen sich in den Schlussfällen und angehängten Neumen (Cadenzen) erhielten. Einen natürlichen Uebergang dazu bildete das schweifende Organum, überdiess ist die grosse wie kleine Terz als ein für die Begleitung des Cantus firmus zulässiges Intervall von Guido anerkannt: noster (diaphonae modus) vero mollis, ad quem semitonum et diapente non admittimus; tonum vero et ditonum et semiditonum cum diatessaron recipimus; freilich mit dem Zusatz: diatessaron vero obtinet principatum. (Microl. C. XVII). Nun befindet sich allerdings in den von Guido angeführten Beispielen das Organum stets unter der Melodie, allein nur aus dem Grunde, weil die Quarte durch die Transposition der Oberquinte gewonnen ist und die tonale Bedeutung der letztern bewahrt. Dagegen konnte man die Unterterz leicht in eine Oberterz umwandeln, da beide in dem Intervall der Quinte ein gemeinschaftliches Band haben und die Oberterz zugleich die Quinte tonal mit dem Grundton vermittelt. Ueberdiess ist ja nach Guido die kleine Terz ebenso giltig, wie die grosse. Sobald also die Sänger begannen die Terz zu bevorzugen, verlegte sich das Organum von selbst in die Oberstimme und vermittelst des occursus konnten in den Neumen die alten Quartenfolgen durch den Umschlag der Stimmen wieder zur Geltung kommen. Man darf überhaupt nicht vergessen, dass bei der Gestaltung der harmonischen Verhältnisse nicht die berechnende Theorie, sondern die experimentirende Praxis die Oberhand hatte, wie Ambros ganz richtig bemerkt (Gesch. d. Musik II, 311). Für den Terzenparallelismus spricht auch das Solmisationssystem, dessen praktischer Werth erst durch dasselbe recht veranschaulicht wird, denn es enthält bereits die Keime des Contrapunkts alla mente. Ein Bild von diesem Organum hat sich noch jetzt in der sixtinischen Capelle erhalten, nur dass sich darin das Werk einer künstlichen Restauration nicht verkennen lässt. Nach Baini (vergl. dessen: Breve notizia istorica del contrapunto solito

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

farsi dai Cantori Pontifici, bei Lafage, Diphterographie, S. 39) wäre dasselbe etwa gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Anregung gebracht worden, und zwar in Folge eines päpstlichen Verbots, die Introiten, Gradualen, Offertorien u. s. w. im figuralen Styl zu singen, wie es seit Anfang desselben Jahrhunderts gebräuchlich war. Um für den ursprünglichen alten rohen Contrapunkt (l'antico usato barbaro contrapunto, ohne Zweifel ist darunter das alte Terzenorganum verstanden), ein entsprechenderes Surrogat zu geben, habe Nanini seine Regole per il Contrapunto a memoria verfasst. Es liegt also am Tage, dass man auf eine alte Ueberlieferung zurückging. Das Unternehmen kam damals nicht zu Stande und das Werk Nanini's verlor sich. So arrangirte man später die Gesänge in der Weise, dass die Bässe und Alte den Cantus firmus, die Tenore und Soprane die begleitende Terz übernahmen, man brachte mit einem Wort das alte Organum wieder zum Vorschein mit einem modernen Colorit durch die Vertheilung der Stimmen und einige Milderungen. Wer mit dem Charakter der Capelle vertraut ist, der weiss, mit welcher Zähigkeit sich hier die Tradition behauptet, man würde ohne ein vorhandenes Vorbild im 17. Jahrhundert ein solches Arrangement nie gewagt haben. Der Ordo XI. erwähnt das Organum nur bei den Oster- und Weihnachtssequenzen, welche beim Mahl des Papstes gesungen wurden. Dass das Organum indess auch in der Messe vorkam, beweist Ordo XII 180: Ipsa vero die schola cum ceteris omne divinum sine organo canit officium.

Ein erweitertes Organum bildet der im 13. Jhdt. mit dem Déchant aufgekommene Faux-Bourdon, dessen Wiege Frankreich war; er unterscheidet sich von jenem nur dadurch, dass zu der Unterquarte noch die Untersext, also die transponirte Oberterz kam, der Cantus firmus also in seinen Gängen Quartsextaccord-Folgen beschreibt. In dieser Weise stellt auch Ambros den Faux-Bourdon dar (a. a. O. S. 314.). Der Name (italienisch Falso Bordone) erklärt sich durch die Unterstimme, welche keinen eigentlichen Bass zum Cantus firmus bildet. Bourdon bedeutet Hummel, eine tiefe Glocke, auch die tiefsten Orgelpfeifen, welche den Grundbass geben und endlich auch diesen selbst. (S. Du Cange Glossar. sub. nom. Burdo). als Grundbass (sonus gravior) kommt er bei Dante vor, Purgatorio Cant. XXVIII:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Ma con piena letizia l'ôre prime
Cantando, ricevieno intro le foglie,
Che tenevan bordone alle sue rime.

Der Name Faux-Bourdon war in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts noch nicht gäng und gäbe. (Baini, Memorie I, not. 356). Nach der gewöhnlichen Annahme ist diese Singweise durch die Sänger von Avignon nach Rom überführt, der Name Dufay jedoch, an den sich der figurale Messgesang knüpft, bürgt für den kunstvollen vierstimmigen Faux-Bourdon. Vielmehr scheint jene Singweise schon im 13. Jahrh. in der römischen Schule eingebürgert, darauf deutet wenigstens der Ausdruck: cum melodiis statt modulatis organis hin, den der Ordo XIII, verfasst unter Gregor X., anführt: consueverunt cantores de schola loco hymni prosam cantare „Rex omnipotens" cum melodiis. Im Ordo XIV, verfasst im 14. Jahrh. angeblich von Jacob Gaytanus, der von Bonifaz 1151 zum Cardinal gemacht wurde und unter Clemens VI. starb, wird sogar ausdrücklich der Cantus romanus hervorgehoben: Et vero quod Primicerius cum schola ... cantabit Introitum et Kyrie eleison cantu Romano (256), woraus hervorgeht, dass auch eine fremde Singweise in der Praxis bestand. In diesem Ordo sind allerdings mehrere Partieen aus einer späteren Zeit inserirt, allein der Titel Primicerius beweist, dass die Stelle der Zeit vor der Rückkehr der Päpste nach Rom angehört.

Auch könnte der Ausdruck cum nota in demselben Ordo: Interim cantores cantant Vesperas et capella coram Papa cum nota (362), auf den Faux-Bourdon hinweisen, wenn nicht cum nota den figuralen Styl bedeutete; denn als Urban V. in Italien landete, liess er eine Messe cum nota solemniter decantari. (Baluz. Vit. Pap. avenioners 378), und eine ganze Messe in Faux-Bourdons wäre geradezu widersinnig. Ueberdiess dürfte jene Stelle als eine spätere Interpolation verdächtig sein. Jedenfalls aber lässt sich mit Sicherheit annehmen, dass der Faux-Bourdon den römischen Sängern wenigstens im Anfang des 14. Jahrh. bekannt war und als eine fremde Singweise einen Gegensatz zu dem Cantus Romanus darstellte.

Mit dem Organum beginnt die Umbildung des Gesangs zum Mensuralgesang, mit dem Faux-Bourdon tritt wiederum der einfache Contrapunkt als nota contra notam ins Leben, aus dem Dechant oder Discantus aber entwickelte sich der polyphone Satz bis zur Fugenform am gregorianischen Gesang. Wenn D. Schafhäutl die letztere

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aus dem entwickeltern Orgelspiel entstehen lässt: „die Orgelspieler waren es, was man bisher übersah, welche die eigentliche Fuge in die Figural- oder Mensuralmusik einführten“ (der ächte gregorianische Choral, München 1869, S. 64), so liegt dem eine ganz irrthümliche Ansicht von dem Charakter des gregorianischen Gesangs und des Bildungsprocesses der Musik im Mittelalter zu Grunde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

# Giovanni Pierluigi Sante aus Palestrina.

Die Documente, welche Cicerchia in Betreff des Lebens Pierluigi's im städtischen Archiv von Palestrina aufgefunden hat, sind folgende:

1. Ein Instrument aus dem Jahre 1540 vom 11. März, nach welchem der Vater Sante und Maria Gismondi, dessen Frau, ein Haus und einen Weinberg besassen, für welchen sie 10 und für das Haus 6 Carlini dem Capitolo di S. Capito zahlten. Ferner ebenfalls aus dem Jahre 1540 die Bewilligung (il Permesso) der Frau Maria Gismondi „d'una Vendita di un terreno Dotale della moglie".

2. 1544, Mese d'Ottobre 28. Concordia fatta frà i Canonici della Cathedrale di Palestrina e Giovanni, figlio di Sante Pierluigi. Fù dato con tutta la debita cautela una parte di tutti frutti, tanto certi che incerti di un canonicato di detta chiesa di Palestrina durante tutto il tempo della vita di detto Giovanni murico col patto, che detto Giovanni si obligasse in tutto il tempo di sua vita di: „pulsare organa diebus festivis tantum nec non quotidie se conferre personaliter in coro ad auxiliandam missam et in vesperis et completorio", imparare ai canonici di detta Chiesa il canto e la musica o in suo luogo un fanciullo per ciascun canonico. Dieses Instrument, ursprünglich in lateinischer Sprache ausgestellt, ist besonders wichtig, weil wir darnach 1514 und nicht, wie Baini, 1524 als das Geburtsjahr Palestrina's mit Sicherheit anzunehmen haben, denn einem zwanzigjährigen, dazu noch unberühmten Menschen konnten die Kanoniker eine derartige Stellung nach damaliger Sitte unmöglich anvertrauen. Baini stützt sich für seine Behauptung auf die Worte Igino's, des Sohnes Palestrina's, welcher in der Dedication des von ihm nach dem Tode des Vaters herausgegebenen 7. Bandes der Messen äussert:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

„Johannes Petraloysius pater meus septuaginta fere vitae suae annos in Dei laudibus componendis consumens“, und lässt Palestrina als einen 70jährigen Greis am 2. Februar 1594 sterben, als ob der Meister mit einem Bande von Messen und Motetten auf die Welt gekommen wäre. Meine Ansicht wird durch das Porträt Palestrina's im Quirinal unterstützt, auf welchem das Todesjahr 1594 angegeben ist, mit dem Zusatz: „Et vixit prope octogenarius.“ Allerdings enthüllt sich Palestrina keineswegs als ein frühreifes Genie, denn er war bereits 26 Jahr alt, als er nach Rom ging (1540), um daselbst die hohe Schule der Kunst durchzumachen. Allein damals sprangen die Musiker nicht aus einem dreijährigen Cursus des Conservatoriums wie die Minerva aus dem Kopf des Zeus als fertige Künstler in die Welt hinein; sie arbeiteten vielmehr hart, um sich die schwierige Technik des polyphonen Satzes vollständig geläufig zu machen, waren aber in der That nicht nur fertige Künstler, sondern auch ganze Männer. Im obigen Document wird Palestrina mit seinem Familiennamen Sante aufgeführt, wir erfahren auch aus ihm, dass sein Vater denselben Vornamen Pierluigi hatte.

3. 1547 Conciò dell' Istrumento della dotazione, auf Anlass Verheirathung Palestrina's mit Lucrezia Gori, qual fù figlia ereditaria. Als Mitgift werden angeführt: Fiorini d'oro 130 di Moneta, in vier Theilen unter vier Kinder getheilt. An Immobilien: 1) una casa ad uso di tanneria (concia) con una fabbrica, welche noch jetzt besteht; 2) Pezzo di terra di 2½ Rubbi;*) 3) un altro pezzo di 1 Rubbio; 4) un altro di un Rubbio ad uso di prato; 5) una vigna. Die vier Kinder hatten sich bei Lebzeiten der Mutter verpflichtet: di dure alla madre ciascun anno 2 Rubbi di Grano ed 8 barili di Mosto, pure 6 decime di carne saluta e 3 ducati per il comparatico e 40 Jiuli per il vitto, vestito, col patto, che la sua dota sarebbe poi alla sua morte divisa tra loro eccettuata la terza parte della quarta l'istessa Sante Gori, madre, di Lucrezia avrebbe potuto disporvi col suo piacemento. Die Mutter starb am Ende des Jahres 1547, die Hochzeit wurde nicht im Hause der Erben (also fand sie nach dem Tode der Mutter statt), sondern „nella casa di Sante Pierluigi sua solita abitazione in contrada de Piano“ gefeiert.

4) 1558, ein Instrument wegen Ankaufs eines Grundstücks, ein

*) Rubbio bezeichnet eigentlich ein bestimmtes Maass für Getreide, im weitern aber auch einer Ader von eine grösseren Ausdehnung.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zweites vom 18. November desselben Jahres. 1559 stirbt sein Vater.

5. 1562, Un patto di compra vom 27. April, ausgefertigt „nella casa dello stesso Pierluigi;“ als Zeugen werden angeführt: il Vicario Generale e due Canonici della Cathedrale di Palestrina.

6. 1564. Una quittanza fatta a Giov. Pierluigi per la alla, che il venditore aveva venduto a Sante suo padre. Hier wird er genannt „uno degli credi di detto Sante Pierluigi“. Danach hätte Palestrina noch Geschwister gehabt.

7. 1575, ein Document, auf welchem als Vermögen Palestrina's angegeben wird: una casa, terreno Rubbi 2, terreno Rnb. 9, terreno Rub. 10, terr. R. 6, una Cantina, una bottega, ausser der Mitgift seiner Frau.

8. 1577. Ein Instrument, aus welchem hervorgeht, dass in diesem Jahre der ältere Sohn Palestrina's Angelo starb. Die Wittwe desselben, Doralicie, geborne Alberti, heirathete den Römer Girolamo Belo. Sie hat per dote restituita da Pierluigi Scudi 1300 con acconcio ed altri scudi 250 per quarto dotele del . . . . (der Name ist nicht zu entziffern), assecurata questa dote sopra una casa di Pierluigi nella strade Egitti in Trastevere ed altra casa in conràda Parione di Roma e sopra una vigna fuori la porta S. Lorenzo.

9. 1582. Ein Ankaufscontract, auf dem er genannt wird „Magnificus dominus“; aus demselben Jahre noch einige Instrumente betreffend Ankäufe und Verkäufe in Palestrina.

10. Zu den Nr. 7 angegebenem Vermögen kommen 1585 noch 5 Rubb. di terreno, con un orto ed una altra casa.

Ausser diesen Documenten finden sich noch einzelne unbedeutendere vor. Aus einzelnen Andeutungen lässt sich schliessen, dass der Frau Palestrina's aus dem Nachlass der Mutter auch das Haus mit der Gerberei zufiel. Hrn. Cicerchia, diesem rastlosen Forscher, dürfte es vielleicht gelungen sein, die obigen Documente zu vervollständigen. Ich bemerke nochmals, dass ich diese nur im Auszug anführen konnte.

K473

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 LISZT

Druck von Hüthel & Legler in Leipzig.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948 nov hó
974. tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM