

# Die Entstehung des gregorianischen Chorals

von Bruno Stäblein, Erlangen

Friedrich Blume zum achtzigsten Geburtstag

Das Gewicht des hier angesprochenen Fragenkomplexes ist so bedeutend, daß es nachgerade an der Zeit scheint, einen breiteren musikalischen Leserkreis mit den Forschungsergebnissen der letzten Jahrzehnte bekannt zu machen<sup>2</sup>. Handelt es sich doch nicht um ein Seitenthema der Musikgeschichte, in das sich ein Spezialist verliebt hat und nun meint, diese seine Liebe auch anderen Menschen begreiflich machen zu müssen, sondern um wesentlich anderes und mehr: der gewaltige Koloß des *cantus gregorianus*, ein Tausende von Gesängen umfassendes Repertoire von vielfacher und abwechslungsreicher Abstufung eröffnet die Geschichte der abendländischen Musik; jahrhundertlang hat er das mittelalterliche Musikleben in vieler Beziehung beherrscht, technisch wie geistig<sup>3</sup> und ist so die Basis geworden, die den stolzen Bau der Musikgeschichte Westeuropas getragen hat, und reicht in seinen Auswirkungen noch bis in unsere Tage. So bedarf es keiner Rechtfertigung, wenn wir hier an die ersten Anfänge, die tiefst hinabreichenden Wurzeln einer ein und einhalbtausendjährigen Entwicklung rühren und Antwort geben auf die vier entscheidenden Fragen: **w a n n**, **w o**, **w a r u m** und **w i e** ist der Choral entstanden. **W a n n** und **w o**, zwei Fragen, die sich nicht trennen lassen; dann die wichtige geistes- und sozialgeschichtliche Frage: **w a r u m**, **z u w e l c h e m Z w e c k** ist er geschaffen worden – und schließlich, ganz praktisch gefragt: **w i e** ist er geworden, das heißt, wie müssen wir uns das Werden dieser Melodien vorstellen, also ein Stück Kompositionslehre oder angewandte Musikästhetik.

## I.

Wie sah es im 7. Jahrhundert aus? denn das ist, um es gleich vorweg zu sagen, die Zeit, die den römischen Choral hat entstehen sehen. Im Gegensatz zu dem für das Hochmittelalter gültigen Bild einer religiösen Einheit unter Rom, gliederte sich

---

1 Die folgenden Ausführungen sind eine von der „Rede“ in die „Schreibe“ übersetzte Fassung eines an mehreren westdeutschen Universitäten in den letzten Jahren gehaltenen Vortrages.

2 Eine umfassendere Darstellung sind die 164 Seiten meiner Einführung zu Band 2 der *Monumenta Monodica Medii Aevi* (Die Gesänge des altrömischen Graduale Vat. lat. 5319, Bärenreiter-Verlag Kassel 1970); auf sie, die im Rahmen der Edition selbstverständlich nur die grundlegenden Fragen behandeln konnte, ohne auf alle Einzelheiten einzugehen, wird im folgenden immer wieder verwiesen werden müssen.

3 „... noch während des ganzen Mittelalters galten die heiligen Weisen der kirchlichen Liturgie . . . als unveränderliches Dogma, als heiliger Begriff“, mußte vor bald 50 Jahren Rudolf von Ficker feststellen (*Die Musik des Mittelalters und ihre Beziehungen zum Geistesleben*, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 3, 1925, S. 504/05).

damals das lateinische Abendland in mindestens sechs große Kreise, deren jeder seine eigene Liturgie und damit auch seine eigenen Melodien besaß. Und das Merkwürdige: fast als ob ein Gesetz gewaltet habe, die Mehrzahl dieser Liturgien und ihres Gesangsschatzes erlebte im selben 7. Jahrhundert ihre höchste Blüte und endgültige Ausprägung. Dabei ist, was nicht außer acht gelassen werden darf, zweierlei mitentscheidend gewesen: einmal die ethnische Beschaffenheit des betreffenden Volkes und dann die jeweilige gesellschaftlich-politische Konstellation: Religionen waren damals, anders als heute, quasi Staatsreligionen und ihre Liturgien dementsprechend, bis zu einem gewissen Grade, Manifestationen des Herrschaftsbewußtseins der Regierenden<sup>4</sup>. Lassen wir kurz die damaligen liturgischen Bereiche Revue passieren.

In **S p a n i e n** hat sich um die Mitte des 7. Jahrhunderts, zusammen mit dem westgotischen Königtum in Toledo, auch die liturgische Einheit der Pyrenäenhalbinsel konstituiert; die Quellen berichten von einer geeinten Toledanischen Liturgie und von damit verbundenen Reformen und Neuschöpfungen<sup>5</sup>. Ihre Melodien sind in nicht wenigen, zum Teil prächtigen Handschriften erhalten. Leider ist ihre Neumennotation für uns nicht entzifferbar, denn den Schritt vom Unlesbaren zum Lesbaren, den von der Mitte des 11. Jahrhunderts an alle Neumengattungen taten, hat die altspanisch-toledanische Liturgie mit ihrem Melodienschatz nicht mehr erlebt, sie war vorher schon abgeschafft worden, ein Opfer des römischen Zentralismus, für uns einer der schmerzlichsten Verluste der Musikgeschichte<sup>6</sup>.

Aus **G a l l i e n** besitzen wir – ebenfalls aus dem 7. Jahrhundert – einen Bericht, fälschlich dem großen Bischof Germanus von Paris (+ 576) zugeschrieben, der uns die ausgereifte altgallikanische Liturgie unter den Merowingerkönigen beschreibt. Ihre Melodien sind uns nur insoweit erhalten, als sich manches bei der Ersetzung der heimischen Liturgie durch die römische nach 753 in die neuen Bücher gerettet hat, wo die Forschung es aussondern muß<sup>7</sup>.

In **S ü d i t a l i e n** scheint die Hochblüte der beneventanischen Liturgie zusammenzufallen mit der Regierung der beiden machtvollsten Langobardenherzöge Grimold (ab 662) und Romoald (ab 672). Zehn vollständige Meßformulare sind noch erhalten; man hat nach der Übernahme der römischen Liturgie (seit etwa 800) bei den Hauptfesten die immer noch geliebten heimischen Meßgesänge in einigen Handschriften

4 Übrigens ein Zustand, der verschiedentlich noch bis in die Neuzeit hinein ragte. Dafür ein Beispiel: Wenn heute der Erzbischof und Patriarch von Venedig in San Marco zelebriert, dann darf man daran denken, daß das nicht immer so war; im Gegenteil, die Kirche des Patriarchen befand sich ganz an der Peripherie, im Osten der Inselgruppe; San Marco war die Staatskirche des Dogen, anschließend an seinen Palast, und die Werke, kirchliche oder weltliche, der Willaert, Gabrieli etc. waren die repräsentative Musik der venezianischen Republik, und so blieb es noch bis in die Neuzeit hinein.

5 Wobei die aufeinander folgenden drei großen Toledaner Kirchenfürsten, Eugen II. (646-657), Ildefons (657-667) und Julian (679-690) als Reformers und schöpferische Persönlichkeiten die führende Rolle spielten.

6 Der Verfasser darf hierzu, wie auch für das Folgende auf die neueste Darstellung in *Das Schriftbild der einstimmigen Musik des Mittelalters* (in der Reihe „Musikgeschichte in Bildern“, Leipzig 1974) verweisen.

7 Begonnen von Amédée Gastoué (*Le chant gallican*, in: *Revue du chant grégorien* 1937-1939, auch separat: Grenoble 1939), weitergeführt von Bruno Stäblein in MGG 4, Sp. 302-330 (Art. *Gallikanische Liturgie*).

ten mit aufgezeichnet; aber auch sonst findet sich in den späteren römischen Büchern allerhand Altbeneventanisches<sup>8</sup>.

In Oberitalien herrschte bis weit über die Alpen nach Norden die Liturgie *M a i l a n d s*, der damals mächtigsten Stadt Italiens. Über die Entstehung dieser Liturgie und ihrer Melodien, die die Mailänder nach ihrem größten Bischof, dem hl. Ambrosius († 397) benannten, wissen wir noch recht wenig. Aber die Melodien sind uns alle erhalten<sup>9</sup>.

Eine Sonderstellung nimmt die keltische, genauer: die *a l t i r i s c h e* Liturgie ein, deren Blüte den kontinentalen Liturgien vorausging. Bis vor kurzem mußte man, da keine musikalischen Aufzeichnungen bekannt sind, annehmen, daß jede Spur von Melodien verschollen sei. Dem Schreiber dieser Zeilen war es vergönnt, zwei Gesänge zu erschließen und so den Vorhang ein klein wenig zu lüften, der die altirischen Melodien verbirgt<sup>10</sup>.

Und schließlich *R o m*, der letzte Bezirk? Während die Evolutionen, die die meisten der genannten Liturgien im 7. Jahrhundert durchmachten, nur aus literarischen Quellen bekannt sind, beziehungsweise erschlossen werden können, wissen wir, was Rom betrifft, konkrete Einzelheiten. In Grundzügen ist die Lage folgendermaßen: Sicher schon zu Lebzeiten von Papst Gregor dem Großen († 604) gab es eine einheitliche Liturgie für die zahlreichen Basiliken, Kirchen und Klöster der ewigen Stadt<sup>11</sup>. Wir kennen deren Melodien, weil sie sich in einigen Kirchen, wie in St. Peter, Santa Cecilia in Trastevere und in der Lateranbasilika, bis ins 13. Jahrhundert lebendig erhalten haben<sup>12</sup>. Ich habe sie altrömisch genannt, ein Terminus, der sich eingebürgert hat, seit ich ihn auf dem ersten Internationalen Kongreß für Kirchenmusik in Rom 1950 vorgeschlagen habe. Dieser altrömische Gesang, so müssen wir annehmen, war in der Frühzeit der in Rom allgemein übliche, nicht nur in den vielen Gotteshäusern verschiedensten Ranges, sondern auch am päpstlichen Hof, der damals noch nicht der Vatikan mit St. Peter war, sondern der Lateranpalast. Stilistisch bilden die altrömischen Melodien, zusammen mit den oberitalienischen Mailands und denen im Süden um Benevent und Monte Cassino, eine Familie, die man am besten alt-italisch nennt. In ganz Italien, auch – zunächst wenigstens – in Rom,

8 Viel davon mitgeteilt von René-Jean Hesbert in der machtvollen Einleitung zu *Paléographie Musicale* 14 (*La tradition bénéventaine*, S. 60-479); dazu neuerdings Bonifazio Baroffio in: MGG 15 (1973), Sp. 653-56, sowie in: *Liturgie im beneventanischen Raum (Geschichte der katholischen Kirchenmusik* 1, Kassel 1972, S. 204 ff.).

9 Zum Teil ediert in *Paléographie Musicale* 5/6; Gesamtausgabe wird von Bonifazio Baroffio für *Monumenta Monodica* 13 und 14 vorbereitet.

10 Ich habe sie mitgeteilt in *Musicae Scientiae Collectanea*, Festschrift Karl Gustav Fellerer, Köln 1973, S. 590-597 (die Melodien S. 593 und 596).

11 In *Monumenta Monodica* 2, S. 42<sup>+</sup>-47<sup>+</sup> habe ich ein Bild von dem geradezu verwirrenden Reichtum an Kirchen und Klöstern, sowie von deren liturgischen und erzieherischen Aufgaben zu zeichnen versucht.

12 Fünf lesbare neumierte Handschriften vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, die gesamte Liturgie, Messe wie *Officium* enthaltend, sind aus den drei genannten Kirchen erhalten; das vollständigste Graduale, heute der lat. 5319 der Vaticana, liegt seit 1970 in *Monumenta Monodica* 2 in Umschrift vor; er stammt mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit aus der Lateranbasilika San Giovanni – wohl zu unterscheiden vom Lateranpalast, dem Sitz des Papstes und der Gesamtverwaltung (der späteren Kurie).



begnügte man sich mit dieser regionalen Melodik<sup>13</sup> – mit einer Ausnahme: einzig und allein am päpstlichen Hof muß man mit den alt-italischen (altrömischen) Melodien nicht mehr zufrieden gewesen sein. Sie waren wohl zu provinziell, zu sehr auf das heimische Volkstum zugeschnitten. Man brauchte eine Melodiesprache, die dem Anspruch des Papsttums, eine Weltreligion zu sein, besser entsprach. Unter dem Pontifikat Vitalians (657-673) war die Zeit reif. Die Liturgieforschung, vorab der niederländische Franziskaner van Dijk († 1972), hat festgestellt, daß seit Vitalian in Rom zwei verschiedene Liturgien herrschten, oder sagen wir besser: zwei verschiedene Riten, Ausprägungen ein und derselben Liturgie. Unter Vitalian sind dann auch für die päpstlichen Funktionen die neuen Melodien entstanden. Sie erklangen vor allem bei den Stationsmessen, die der Papst – um damit seine besondere, seine übergeordnete Stellung zu dokumentieren – mit seinem Hofstaat und unter Assistenz zahlreicher stadtrömischer Kleriker an jedem Festtag in einer anderen der großen Kirchen Roms feierte, wohin man in feierlicher Prozession zog mit Fahnen, Kerzen, Standarten, der Papst in vollem Ornat, hoch zu Roß. Wie gleich zu zeigen sein wird, haben diese neuen Melodien – es sind die dann später gregorianisch genannten – ihr lokal-italisches (lokal-römisches) Kolorit abgestreift und stehen auf einer höheren, über-regionalen Ebene. Denn sie sind so beschaffen, daß sie auch außerhalb Roms und Italiens verstanden, gesungen, leichter eingepägt und, wie fränkische Berichte glaubhaft versichern, geliebt werden konnten<sup>14</sup>. Es sind eben nicht mehr Melodien eines römischen Pfarrherrn oder des römischen Bischofs und seiner römischen Gläubigen, sondern Melodien des obersten Fürsten der Kirche, Melodien, die überall gewürdigt werden konnten, eben Melodien einer Weltmacht.

Während man bisher von einer liturgischen Tätigkeit unter Vitalian nur in einem Falle wußte<sup>15</sup>, konnte ich eine das ganze Mittelalter überdauernde Vitaliantradition nachweisen<sup>16</sup>. Schon der offizielle, von der päpstlichen Verwaltung beauftragte Biograph Gregors des Großen, Johannes Hymmonides, Diakon der römischen Kirche, der gegen Ende des 9. Jahrhunderts, gut drei Jahrhunderte nach Gregor, das erstemal diesen Papst als den verantwortlichen für die neuen Melodien vorstellte, konnte nicht umhin, Vitalian zu nennen, wenn er ihm auch nur eine zweitrangige Rolle neben seinem Helden zuerkannte<sup>17</sup>. Vom 12. Jahrhundert an häufen sich die Zeugnisse; in neun Belegen wird ganz dezidiert Vitalian als der Urheber des aktuellen, also des gregorianischen Chorals genannt: „*cantum Romanum composuit, quo hodie Romani utuntur*“, so oder ähnlich lautet der Tenor all dieser Aussagen<sup>16</sup>. Glücklicherweise besitzen wir darüber hinaus das Zeugnis eines Zeitgenossen, der – wenn auch indirekt

13 Darüber gleich unten (bei II).

14 „*iam pene tota Gallia diligit*“, schreibt in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts Walahfrid Strabo, Abt von der Reichenau (*Monumenta Monodica* 2, S. 147<sup>+</sup>).

15 Peter Wagner zitiert diese Stelle (nach Martin Gerberts *De cantu et musica sacra*) in Band 1 seiner Einführung in die gregorianischen Melodien (S. 216, Anmerkung 2); der von ihm gefragte Zusammenhang der Vitalianischen Melodien mit den von der Tradition abweichenden (unseren altrömischen) existiert tatsächlich, allerdings, was P. Wagner 1895 noch nicht wissen konnte, im entgegengesetzten Sinn.

16 Die genaueren Belege in *Monumenta Monodica* 2, S. 53<sup>+</sup> und 144<sup>+</sup> ff.

17 Ebenda S. 52<sup>+</sup>/53<sup>+</sup> und 143<sup>+</sup> (hier der Wortlaut).



und ohne Vitalian zu nennen – dessen choralische Initiative belegt. Es gibt eine Art kleiner „Kirchenmusikgeschichte“ in Annalenform<sup>18</sup>. Hier werden die Päpste der Reihe nach aufgezählt, die sich um den römischen Gesang Verdienste erworben haben. Diese Liste reicht nur bis Martin I., dem Geschichtskundigen wohl bekannt durch sein unglückseliges Ende in byzantinischer Gefangenschaft. Der nächstfolgende wäre Vitalian gewesen. Doch vor ihm endet die Aufzählung der Päpste, ein Indiz dafür, daß der Verfasser ein Zeitgenosse war<sup>19</sup>. Was aber noch interessanter und auffallender ist, am Ende der Liste erscheinen unerwartet drei Abbates römischer Klöster, die damals die Musikhochschulen waren und deren Angehörige den musikalischen Dienst an den Kirchen und Basiliken versahen: Maurianus, Catolenus und Virbonus. Wenn Kantoren, die einem relativ untergeordneten hierarchischen Rang angehörten, in einem Atemzug mit Päpsten genannt werden, müssen sie sich ganz besondere Verdienste erworben haben. Die ziemlich gleichbleibende stereotype Formel „*annalem cantum nobilem edidit*“ oder so ähnlich kann bei ihnen kaum anders gesehen werden als in Verbindung mit der Schaffung der neuen Melodien unter Vitalian<sup>20</sup>.

Halten wir fest: seit Vitalian also war Rom liturgisch zweigeteilt. Für die Menge der Kirchen und Klöster verblieb der heimische altrömische Gesang; zu den herausragenden Funktionen der Päpste, besonders bei den Stationsmessen, erklangen die neuen Melodien. Um diese auch terminologisch aufzuwerten, benannte man sie – und das fast drei Jahrhunderte später – offiziell nach dem größten aller bisherigen Päpste, nach Gregor dem Großen, dessen exegetische Schriften und sonstige Werke im ganzen Mittelalter außerordentlich viel gelesen wurden und als richtungweisend anerkannt waren<sup>21</sup>. So wurde Gregor zum Erfinder der neuen, nun nach ihm benannten Melodien. Zahlreiche Bilder, besonders gern gleich zu Beginn der musikalischen Bücher, führen ihn ad oculos in dieser Eigenschaft vor: der Papst sitzt auf seinem Thron, auf seiner Schulter die Taube des heiligen Geistes, die ihm die Melodien ins Ohr flüstert und die der Papst selber niederschreibt oder seinem Schreiber diktiert<sup>22</sup>. Das war die mittelalterliche Vorstellung von der Entstehung der gregorianischen Me-

18 Diese Liste ist oft veröffentlicht worden, zuletzt in *Monumenta Monodica* 2, S. 146<sup>+</sup>; zur Datierung in die 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts, also in die Zeit der hier beschriebenen Ereignisse, s. ebenda S. 5<sup>+</sup> und 54<sup>+</sup>/55<sup>+</sup>.

19 Wenn der anonyme Verfasser der Liste, wie man einmal gemeint hat, hundert Jahre später gelebt hätte, wäre es unverständlich, warum er die musikalisch so interessierten und verdienstvollen Päpste Leo II. (682/83), Benedikt II. (684/85) und besonders den großen Sergius I. (687-701) nicht genannt hat.

20 Wenn Klaus Gamber meint (in: *Missa Romensis*, Regensburg 1970, S. 165-169), die Tätigkeit der drei Abbates beziehe sich „*nicht oder nicht ausschließlich*“ auf eine musikalische Tätigkeit, sondern auf eine bloße textliche Redigierung, vermag ich dem verdienten Forscher nicht zu folgen; abgesehen von der teilweise gezwungenen Beweisführung, wird übersehen, daß es sich bei den drei Männern um Kantoren, also um Fachmusiker handelt, denen man eine liturgische Tätigkeit, wenn überhaupt, höchstens am Rande zuschreiben darf; auch das zeitliche Zusammentreffen mit Vitalian ist zu auffallend, als daß es unberücksichtigt bleiben darf.

21 Als Propagator für den römischen Choral war Gregor weitaus besser geeignet, als die vergleichsweise blasse Gestalt des Vitalian; auch sonst beobachten wir immer wieder die Tendenz, nur große Namen als Urheber von Liturgien zu beanspruchen.

22 Dazu neuerdings Bruno Stäblein, *Gregorius Praesul, der Prolog zum römischen Antiphonale*, in: *Musik und Verlag*, Karl Vötterle zum 65. Geburtstag, Kassel 1968, S. 537-561.



lodian. Wir haben also den grotesken Zustand, daß die neuen vitalianischen Melodien nach einem Papst benannt sind, der zwei Generationen zuvor schon verstorben war und unter dem es nur die altrömischen Melodien gegeben haben konnte. Solche Umstellungen historischer Fakten kamen im Mittelalter immer wieder vor (und nicht nur im Mittelalter). Statt sie „Geschichtsfälschungen“ zu nennen, sagt man mit mehr Verständnis für die mittelalterliche Mentalität: „*Wunschbilder der Gegenwart . . . in Gestalt erfundener Dokumente angeblich ehrwürdigen Alters, welche in eigentümlicher Weise die Mitte zwischen Dichtung und Fälschung halten*“, so der protestantische Geschichtsschreiber Erich Caspar in einem berühmten Aufsatz<sup>23</sup>.

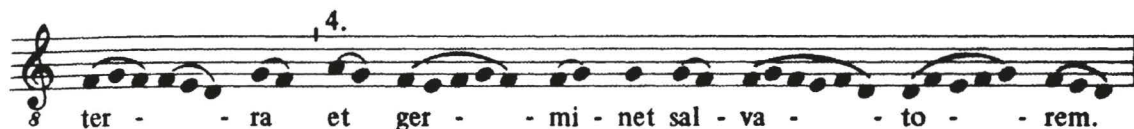
Die neuen, nun unter der zugkräftigen Firmierung Gregor laufenden Melodien haben dann im Laufe des Mittelalters das ganze lateinische Abendland erobert, wovon, trotz unermesslicher Verluste, heute noch Tausende von musikalischen Quellen zeugen. Die Melodien der anderen Liturgien wurden verdrängt (Mailand ausgenommen) und das nicht nur mit mehr oder weniger Gewalt, meist mit Hilfe politischer Macht, sondern auch im Prozeß der natürlichen Abnützung: die Zeit für die Sonderliturgien und deren Melodien war abgelaufen, so schmerzlich es für die Betroffenen war (Volksaufläufe sind deswegen entstanden).

## II.

Nun sind die neuen Melodien aus der Ära Vitalian – wenigstens in der überwiegenden Mehrzahl – nicht neu geschaffen, sondern aus den altrömischen entwickelt worden, und das in einem konsequent systemvollen schöpferischen Prozeß, wie wir ihn im Laufe der Musikgeschichte noch öfter feststellen können<sup>24</sup>. Vergleichen wir die beiden Fassungen irgend einer Melodie, sagen wir zum Beispiel die der adventlichen Introitus-Antiphon *Rorate caeli* („Tauet Himmel den Gerechten“), wird der Unterschied der beiden Stile, und damit der von den Redaktoren unter Vitalian verfolgte Zweck erst richtig evident. Betrachten wir zunächst die altrömische Melodie:

<sup>23</sup> *Das Papsttum unter fränkischer Herrschaft*, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 54 (1935), S. 140.

<sup>24</sup> Denken wir an die Neufassung der Troubadourmelodie „*Lanquan li jorn*“ des Jaufre Rudel (um 1150) durch Walther von der Vogelweide zu seinem Palästinalied (die Fassungen untereinander gestellt bei Horst Brunner, *Walthers von der Vogelweide Palästinalied als Kontrafaktur*, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum etc.* 42, 1963, S. 198) oder an die Neubearbeitung der Pariser Notre-Dame-Organa Leonins durch Perotin; beidemal handelt es sich um dasselbe Phänomen eines Stilumbruches: die ältere mehr schweifende, unbestimmte, relativ fessellose Musiksprache wird gestrafft, gebändigt, durchrationalisiert (entfernt vergleichbar dem Verhältnis Ockeghem zu Josquin); auf denselben Gegensatz zwischen Johann Kaspar Ferdinand Fischer und Johann Sebastian Bach habe ich in *Monumenta Monodica* 2, S. 39<sup>+</sup>, Anmerkung 163 hingewiesen.



Wenn man das so über-hört (oder über-sieht), spürt man, daß die Melodie überwiegend in kleinen Schritten (das ist ja vornehmlich das Charakteristikum des Alt-italischen!), sanft und elegant, geschmeidig („*dulciter*“ sagen die Schriftsteller), ohne Kanten und Ecken dahin gleitet, ohne fühlbare Unterbrechung, ohne einen Einschnitt. So wird beispielsweise die Mitte nach „*iustum*“, wo ein neuer Satz beginnt, überspielt, oder sagen wir: überspült vom Tonstrom:



Auch bei der ersten grammatikalischen Zäsur nach „*desuper*“ macht die Linie keinen fühlbaren Einschnitt, es geht mit derselben Wendung weiter, mit der es vorher aufgehört hatte:



Der folgende zweite Satz „*et nubes pluunt iustum*“ dreht sich überhaupt bloß um den einen Ton *a*, und das in eleganten Wendungen. Auch bei der allerletzten Silbe (*salvato-rem*) gibt es keinen sofortigen Halt wie im Gregorianischen:



Silbe und Melodie decken sich nicht.

Das ist nämlich das zweite Auffallende: die Melodie scheint wie eine Perlenkette über den Text gebreitet zu sein. Es wird geradezu vermieden, die einzelnen Worte musikalisch zu profilieren. Aber nicht nur die Worte, sondern auch die Satzteile treten kaum in ihrer grammatikalischen Geschlossenheit hervor. Wie eine unendliche Melodie strömt es weiter.

Was hat nun der musikalische Redaktor unter Vitalian aus dieser Melodie gemacht?



2. et nu - bes plu - ant ius - - tum a-pe-ri-a - tur  
3.  
4. ter - ra et ger-mi-net sal - va - to - rem.

Das ist ein gänzlich anderer Stil: man hört deutlich Worte, die vorher im gleichbleibenden Tonstrom nicht in Erscheinung getreten sind: „*Rorate*“

Ro - rá - te

„*caeli*“

cae - li

„*desuper*“ mit seiner Abbildung des „*super*“, des Höheren:

de - su - per

Das sind plastische Gestalten, die man fast mit den Händen greifen zu können glaubt. Gehen wir weiter zum zweiten Satz; wieder treten die Worte klar heraus: „*nubes*“ mit der Heraushebung des Wortakzentes

et nú - bes

„*pluant*“ ebenso (ganz ähnlich wie das „*caeli*“ im ersten Satz):

plu - ant

schließlich das letzte Wort „*iustum*“; dessen Akzentsilbe erhält mehr als das Doppelte an Tönen, als die beiden vorhergehenden Worte – ganz natürlich: es handelt sich weniger um ein Wort, als um einen Satzteil, dessen Schluß deutlich gemacht werden muß:

altrömisch  
ius - - tum  
gregorianisch  
iús - - - tum



Dritter Satz: das Wort „*aperiatur*“ wird insofern deutlicher, als nur die Hauptsilbe mehrere Töne hat, im Gegensatz zur altrömischen Fassung, die rein musikalisch gesehen sicher eine entzückende Wendung ist:

altrömisch

a - pe - ri - á - - tur

gregorianisch

Im vierten Satz bleibt die neue Melodie in der Tiefe. Es entsteht hier etwas, was sonst nicht die Regel ist, nämlich zwei Ebenen; die caeli-Ebene in der Höhe: „*pluant*“ = von oben herab regnen, und die terra-Ebene = von unten nach oben sprießen. In der altrömischen Version ist wohl auch diese Tendenz spürbar, wird aber lange nicht so deutlich akzentuiert: der Anfang bei „*et germinet*“ hält noch die Höhe, erst allmählich gleitet die Linie zur Tiefe. Wir bewundern wieder den Charme und die Anmut, mit der sich die Linie zum Schluß hin absetzt. Die neue Melodie dagegen ist gestraffter

altrömisch

et ger - - mi - net sal - va - - to - - rem.

gregorianisch

In der gregorianischen Fassung wird das Zielen auf den Endton vom *G* bei „*germinet*“ an immer zwingender; auch das tiefe *C* bei (*sal*-)va-(*torem*), das im altrömischen nie aufklang, ist wichtig, da es den Endton *D* von unten her einkreist und abstützt:

-va - to - rem.

Der Schlußton *D* wird von *G* über *F* und *E* (\* im Notenbeispiel) mit geradezu logischer Gewalt herbei gezwungen.

Es sind eben zwei verschiedene Arten zu singen und zu hören: das Alt-italische breitet seine Melodie wie ein üppiges Gewand über den Text, während das Gregorianische die Worte und damit den Sinn des Gesungenen plastisch herausarbeitet. Die gregorianischen Melodien bestehen vielfach aus solch systemvoll herausgemeißelten Tongestalten, aus musikalischen Individuen. Das Altrömische läßt die Melodie weiter fluten und meidet markante Zäsuren, das Gregorianische macht die Satzgliederung evident: je wichtiger die Satzteile, desto längere Melismen erhalten die Schlüsse. In der Gregorianik herrscht ein System der musikalischen Rhetorik. Vergleicht man die beiden Repertoire als Ganzes, wird man entdecken, daß im Gregorianischen die einzelnen Gesangsgattungen, die ja verschiedenen liturgischen Funktionen zugehören, in ihrer stilistischen Haltung gegeneinander abgestuft sind. Unser Introitus,

ein Prozessionsgesang zum Einzug des Klerus in die Stationskirche, ist mit weniger Melismen durchsetzt, während ein Sologesang, bei dem liturgisch nichts passiert, sondern alles zuhört, sehr reich mit Melismen bedacht ist. Im Altrömischen tritt diese Unterscheidung nicht so prononciert und konsequent in Erscheinung.

So könnte man fortfahren und die gegensätzlichen Stileigenheiten weiter herausarbeiten. Nur eines darf nicht unerwähnt bleiben. Während wir bei der uns geläufigen Musik zwei Tongeschlechter unterscheiden (Dur und Moll), kannte das Mittelalter deren vier, vier Modi wie man sagte. Wenn man fragt, wie unterscheiden sich die Gesänge modal voneinander, bekommt man gerne zur Antwort: durch den Schlußton; enden sie auf *D*, herrscht *D*-Modus, auf *E* herrscht *E*-Modus etc. Doch sagt der Schlußton zu wenig. Im Prinzip (Ausnahmen gibt es immer und überall) läßt sich allein aus dem Duktus der Melodie das Tongeschlecht entnehmen, ohne daß man auf den Schlußton hört oder sieht. Der Modus spricht sich unverwechselbar aus durch Verwendung eines bestimmten Tongerüsts, das heißt bestimmter wichtiger, weniger wichtiger und unwichtiger Töne im Verlauf der Melodie, durch Bevorzugung bestimmter Formeln, besonders solcher, die am ehesten ins Ohr fallen, wie Initial- und Kadenzwendungen<sup>25</sup>, kurz: der Modus durchzieht die Melodie wie ein Nervengeflecht. Das wußten auch die Theoretiker des Mittelalters, sie nannten diese Erscheinung *vis*, *virtus*, *vigor*, *ratio*, *potestas*, *proprietas*, *qualitas*, *cor atque animus* oder ähnlich. Dieses modale Verhalten der Gregorianik gab es im Altrömischen nicht oder allenfalls in Ansätzen. Hier sieht ein Gesang mehr oder weniger wie der andere aus; hier muß man wirklich, um den Modus zu erkennen, auf den Endton schauen. Ich halte es dabei durchaus für möglich, daß die Fixierung des Schlußtones, wie sie uns in den Späthandschriften vorliegt, erst durch eine Angleichung an die Gregorianik zustande gekommen ist<sup>26</sup>. Sei dem, wie ihm wolle, die modale Durcharbeitung der gregorianischen Melodik ist eines der wichtigsten Charakteristika und eine der genialsten Taten der musikalischen Redaktoren um 670.

### III.

Es wäre verwunderlich, wenn eine so neue These wie die von der Priorität des Altrömischen<sup>27</sup> und von dessen Umarbeitung zum systemvollen gregorianischen Choral unter Vitalian, unwidersprochen geblieben wäre. Die folgenden beiden Einwände waren die wesentlichen.

---

25 Soviel ich sehe, hat das erstmal Franz Brenn († 1963) auf dieses wichtige Phänomen aufmerksam gemacht, was weiter nicht beachtet worden ist, da es an abgelegener Stelle geschah (*Römisch-Gregorianisch. Ein kurzer Vergleich*, in: Katholische Kirchenmusik, St. Gallen, Heft 4, Juli 1962, S. 3-12; dazu auch: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft, Bericht über den 9. Internationalen Kongreß Salzburg 1964, II, S. 156); in der schon oben (Anmerkung 6) angezeigten Publikation, einem Überblick über die Geschichte der mittelalterlichen Einstimmigkeit und ihrer Notation, habe ich dieses modale Verhalten ausführlich und übersichtlich dargestellt.

26 Wie auch sonst Beeinflussungen verschiedenster Art vonseiten der Gregorianik in die uns ja einzig und allein vorliegenden altrömischen Spätquellen nicht zu übersehen sind.

27 Die im Übrigen schon von Raphael Andoyer 1911 in einer längeren Artikelfolge in der *Revue du chant grégorien* behauptet worden ist (dazu *Monumenta Monodica* 2, S. 4<sup>+</sup>), sowie von Pierre Batiffol (dazu ebenda S. 5<sup>+</sup>, Anmerkung 15).



(1) Schon 1891, als sonst noch niemand etwas von der Existenz der altrömischen Melodien wußte, hat André Mocquereau, als er das erstmal solche Melodien vorlegte<sup>28</sup>, diese als Entartung, als beklagenswerte Degeneration der gregorianischen deklariert. Diese Auffassung hat sich, wenn auch später teilweise abgeschwächt und sogar bezweifelt<sup>29</sup>, bei einigen Vertretern der Solesmer Schule gehalten. Der Versuch einer Begründung wurde nie unternommen. Die letzte Position, auf die man sich zurückzog, war: das Einzige, was wir wissen, ist die Tatsache, daß uns Quellen des gregorianischen Chorals aus früherer Zeit überliefert sind, als solche des altrömischen. Das ist richtig, ist aber noch kein Beweis, da das später Überlieferte durchaus nicht immer auch das später Entstandene ist. Nun ist der Beweis der Priorität des Altrömischen unschwer zu führen; ich darf, um hier die Geduld des Lesers nicht über Gebühr zu beanspruchen, auf meine diesbezüglichen Ausführungen in *Monumenta Monodica* 2, S. 39<sup>+</sup>-41<sup>+</sup>, verweisen.

(2) Mehr Aufsehen erregt hat eine zweite Hypothese. Sie geht zwar aus von der Priorität des Altrömischen, suchte aber die Umredigierung zum Gregorianischen nicht in Rom, sondern nördlich der Alpen: um bei der unter den Karolingern seit 753 erfolgten Einführung der römischen Liturgie und ihrer altrömischen Melodien diese den Franken schmackhafter zu machen, habe man sie irgendwo im Frankenreich zu den gregorianischen umredigiert<sup>30</sup>. Die Hauptlast der Beweisführung mußte die (irrtümliche) Behauptung tragen: die fränkischen Kantoren übernahmen nicht die in Rom übliche Übersetzung der Psalmtexte, sondern die in Gallien heimische – also könne die Redigierung nicht in Rom, sondern nur in Gallien erfolgt sein. Doch gerade das Umgekehrte ist der Fall, was sich mühelos nachweisen läßt<sup>31</sup>: die Quellen der gregorianischen Melodien kennen, und das von Anfang an, eben nicht die gallikanische Übersetzung, sondern die in Rom übliche. Lediglich für die Rezitation der Psalmen (nicht aber für die Melodien!) benützten die Franken ihre altgewohnten gallikanischen Texte. Damit ist der fränkischen These endgültig der Boden entzogen<sup>32</sup>.

Fassen wir zusammen und geben Antwort auf die zu Anfang aufgeworfenen vier Fragen.

1. Wo ist der gregorianische Choral entstanden? – Auf keinen Fall im Frankenreich, bestimmt in Italien und hier deutet doch wohl alles auf Rom, den Sitz des Papsttums, für dessen Gebrauch die neuen Melodien gemacht worden sind. Es ist

28 *Paléographie Musicale* 2, S. 4, Anmerkung 1.

29 So selbst vom Solesmer Kantor Joseph Gajard, dem Herausgeber der *Paléographie Musicale* bis zu seinem Tode 1973.

30 So Helmut Hucce in mehreren Veröffentlichungen (dazu *Monumenta Monodica* 2, S. 7<sup>+</sup>, 67<sup>+</sup>-78<sup>+</sup>, 81<sup>+</sup>-83<sup>+</sup>).

31 Ich habe es in *Archiv für Musikwissenschaft* 27 (1970), S. 110-121 getan.

32 Sie ist in den zwanzig Jahren seit 1950 bis zu meiner Gegendarstellung verschiedentlich in die Sekundärliteratur eingegangen; sogar der, allerdings bereits schwer erkrankte Jacques Händschin hat sich 1954 (er ist 1955 verstorben) auf die Richtigkeit der Voraussetzungen verlassen und für Metz als vermutlichen Entstehungsort der gregorianischen Melodiefassungen plädiert; Louis Brou hat, ebenfalls ohne weiter zu prüfen, den sagenhaften Ort der Umarbeitung irgendwo zwischen Loire und dem Oberrhein gesucht, vermutlich hat er an Aurelian von Auxerre (!) gedacht, den ersten Autor eines Lehrbuches des gregorianischen Chorals.

kaum anzunehmen, daß Vitalian seine Sänger nicht in Rom, wo die reichste Musikpflege Italiens zentriert war<sup>33</sup>, in den neuen Melodien unterrichten ließ. Außerdem war in Rom eine ähnliche stilistische Tendenz auf dem Gebiet der Textfassung lebendig: der „*Genius of Rome*“, den der englische Liturgiker Edmund Bishop (+ 1917) in einem berühmt gewordenen Aufsatz als die treibende Kraft der römischen Liturgie, vor allem auch für die knappe, disziplinierte, rationale Durchgestaltung der Orationen erkannte, muß sich auch in der Musik ausgewirkt haben.

2. **W a n n** ist er entstanden? – Unter dem Pontifikat Vitalians, also im dritten Viertel des 7. Jahrhunderts.

3. **W a r u m** ist er geschaffen worden? Um die Musik des päpstlichen Hofes aus der sie umgebenden stadtrömischen als höherstehend, als edler, nobilitierter herauszuheben. Kirchenpolitische Motive waren im letzten Grunde die treibenden Kräfte. In Mailand und in Benevent, wo man frei war von solchem Ehrgeiz, begnügte man sich auch weiterhin mit den heimischen alt-italischen Weisen.

4. Letzte Frage: **W i e** ist der Choral entstanden? – In einem musikgeschichtlichen Umformungsprozeß erster Ordnung<sup>34</sup>. Das relativ freie Dahinströmen der altrömischen Melodik wurde gebändigt, wurde umstilisiert zu einer systemvollen „*ars musica*“ – mit diesem feinsinnigen, so ganz und gar treffenden Terminus bezeichnete schon ein Gedicht des 8. Jahrhunderts das Reformwerk<sup>35</sup>.

33 Ich verweise nochmals auf *Monumenta Monodica* 2, S. 42<sup>±</sup> 47<sup>±</sup>.

34 Es könnte hier der Eindruck erweckt worden sein, als ob die Entstehung der gregorianischen Melodien sich in der Umformung der altrömischen erschöpfte. Doch nicht selten erscheinen schon in den ältesten Büchern neu komponierte Gesänge oder Teile von solchen, für die im Altrömischen kein Vorgang zu finden ist. Besonders (wenn wir uns auf die Meßgesänge beschränken) die Offertorien mit ihren Versen bieten hier ein außerordentlich dankbares Studienfeld. Nicht wenige altrömische Versmelodien, die ein Spätstadium repräsentieren, da in ihnen noch Reste einer früher vermutlich allein herrschenden archaischen Psalmodie lebendig sind (ein Beispiel in MGG 10, Sp. 1689/90, Notenbeispiel 12), sind im Gregorianischen neu komponiert worden (ich nenne: *Benedictus es, Confitebuntur, Custodi me, Domine exaudi, Emitte spiritum, Exaudi deus, Expectans, Gloriantur, Intonuit, Miserere mihi, Mihi autem, Repleti, Si ambulavero*). Wenn aber altrömische Vorbilder verwendet wurden, haben die Redaktoren diese gerne erweitert, sei es, daß sie – offenbar bestrebt, den Sängern Gelegenheit zu virtuoser Stimmfaltung zu bieten – ganze Partien wiederholten (so im Offertorium *Iubilare deo omnis terra*), sei es, daß sie (dies besonders häufig) kurz vor Schluß ein oft riesiges Melisma einfügten (das dann später ein dankbares Textierungsobjekt wurde), oder sei es, daß sie normale altrömische Melismen zu notenreicheren Partien ausbauten, in denen plastische Gestalten von seltener Schönheit abwechseln mit Tonwiederholungen, bei denen vermutlich die Sänger besondere stimmliche Kunstfertigkeiten zeigen konnten; ich nenne nur drei solche Beispiele: die Anfänge von *Reges Tharsis* und *Filliae regum*, sowie den Schluß des 1. Verses von *Ascendit*:



In nicht wenigen Fällen entsteht statt des alltäglichen altrömischen Figurenwerkes ein fesselndes Panorama gleich einer phantastischen Gebirgslandschaft.

35 Siehe Anmerkung 22.



Daß die neue Musiksprache, die fähig war, den Text leichter verständlich zu machen und dadurch seinen Sinn besser verdeutlichte, auch außerhalb Roms verstanden wurde, das beweist die Wirkung. Schon die Verpflanzung ins Frankenreich war letzten Endes ein voller Erfolg; ein Zeitgenosse, der die Umstellung persönlich miterlebt hat, der Langobarde Paulus Diaconus, der Geschichtsschreiber seines Volkes, kann in seiner Geschichte der Metzger Bischöfe nicht umhin, mit ganz starken Worten die volle Aufnahme durch den Metzger Klerus zu charakterisieren: der Klerus der damals musikalisch führenden Stadt sei „*abundanter imbutus Romana cantilena*“, er sei überströmend von der römischen Melodik durchdrungen (trunken) gewesen. Und hundert Jahre nach der Übernahme urteilt Walahfrid Strabo, ein Mann, der voll im geistigen Leben seiner Zeit stand (er war zuletzt Abt der Reichenau und ertrank 849 auf einer Reise in politischer Mission beim Loireübergang in Orléans): obwohl, so beginnt er und läßt den gallikanischen heimischen Melodien volle Gerechtigkeit widerfahren, obwohl die gallische Kirche über einen von außerordentlich fähigen Männern geschaffenen Gesangsschatz verfügte, haben die neuen Melodien wegen ihrer vollkommeneren Qualität („*perfectior scientia*“) weit und breit an Boden gewonnen („*longe lateque convaluit*“), fast das ganze Frankenreich liebt sie („*iam pene tota Gallia diligit*“). In „*perfectior scientia*“, einem wunderbaren Terminus, schwingt der Gedanke der systemvollen, mit höchster Intelligenz vollzogenen Durcharbeitung der Musiksprache mit.

Nehmen wir einmal an, die päpstliche Liturgie hätte sich über das Abendland mit den altrömischen Gesängen verbreiten müssen. Ob diese bei den Nicht-Italienern, besonders bei den nördlichen Völkern, eine solche Gegenliebe gefunden hätten<sup>36</sup>? und ob sie die geeignete Grundlage für die weitere musikgeschichtliche Entwicklung im Laufe des Mittelalters hätten abgeben können? Die Frage stellen, heißt sie beantworten.

---

<sup>36</sup> Das Altrömische ist eben mehr Stil seiner Zeit und vor allem nur aus der mittelmeeischen Umgebung heraus verständlich, während das Gregorianische solchen Einengungen entwachsen ist, es steht über Ort und Zeit.