

keineswegs berührt; denn es gibt keinen Großen in der Geschichte, der nicht zeitbedingt wäre. Geschichtliche Größe aber erweist sich darin, daß sie über alle zeitliche Begrenzung hinweg wirkt und mit seherischer Kraft Zukünftiges ahnt und vorwegnimmt. In solchem Sinne zählt Albert Schweitzer zu den wahrhaft Großen der abendländischen Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Das dankbare Gedenken, das die Musikwissenschaft dem Verstorbenen schuldet, möge ausklingen in einigen Worten, die Schweitzer einmal auf das Programm eines seiner Orgelkonzerte als Erläuterung zu dem Bachschen Orgelchoral „*Mit Fried und Freud fahr ich dahin*“ gesetzt hat und die uns wie ein persönliches Bekenntnis anmuten:

„Das getroste Scheiden von der Welt kommt in dem Bachschen Freudenrhythmus zum Ausdruck, der die beiden Mittelstimmen beherrscht. In dieser Musik wird der Choral zu einem fröhlichen Wanderlied auf der Straße nach der unvergänglichen Welt.“

Der „altrömische“ Choral in Oberitalien und im deutschen Süden

VON BRUNO STÄBLEIN, ERLANGEN

Vorbemerkung. Mit „altrömisch“ bezeichne ich den Choral, der dem späteren römischen, dem sogenannten gregorianischen Choral vorausgeht¹. Ich gehe hier nicht ein auf die seit meinem Referat in Rom 1950² noch nicht zur Ruhe gekommene Diskussion über den Ort und die Zeit der Umformung der „altrömischen“ Melodien zum späteren „gregorianischen“ Choral; ich gehe auch nicht ein auf die damit zusammenhängende Terminologie, sondern halte (mit anderen hochgeschätzten Forschern) an der von mir vorgeschlagenen Bezeichnung „altrömisch“ (vieux-romain, old-roman) fest, weil sie mir immer noch als die praktischste und anschaulichste erscheint (statt der diversen umschreibenden indirekten Siglen). Alle diese und andere Fragen werde ich in der Einführung zu Band 2 der Monumenta Monodica, der die Gesänge des altrömischen Graduale nach der Handschrift der Vatikana lat. 5319 vorlegen wird, behandeln.

Der altrömische Choral ist bekanntlich direkt und in vollem Umfang überliefert in fünf Handschriften, die alle aus Rom selbst und aus verhältnismäßig später Zeit, nämlich zwischen 1071 und dem 13. Jahrhundert, stammen. Doch sagt das nichts Endgültiges, weder über sein Alter, noch über seinen Geltungsbereich. Zum Alter: Es ist bisher nicht gelungen, einigermaßen überzeugende Beweise dafür zu erbringen, daß die altrömischen Melodien nicht die Vorläufer der späteren gregorianischen seien, bzw. die zahlreichen Argumente zu entkräften, die für eine Priorität der altrömischen Melodien und damit für ihre Existenz spätestens im 8. Jahrhundert sprechen. Was die örtliche Verbreitung betrifft, läßt sich natürlich ein direkter Zeuge nicht vor dem 10. Jahrhundert, bevor die Melodienüberlieferung einsetzt,

¹ Die seinerzeit (1891) von Mocquereau (in *Paléographie Musicale* II, S. 5 Anm.) ohne fundierte Begründung geäußerte Meinung des umgekehrten Verhältnisses, als seien die altrömischen Melodien eine spätere Umbildung, eine „Defiguration“, der gregorianischen (so wie man etwa gregorianische Gesänge bisweilen „ambrosianisiert“ hat, ein Vorgang, von dem allerdings Mocquereau nichts wußte), stellt historische Tatsachen und stilistische Sachverhalte auf den Kopf und sollte nicht wieder ins Spiel gebracht werden.

² *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra* (Roma, 25—30 Maggio 1950), 1952, S. 271—275.

beibringen. Doch hat schon Michel Huglo³ auf den im Frankenreich zusammengestellten, aber „zweifelloso echt römischen“ Ordo XXVII (nach der Zählung bei Andrieu) von der Mitte des 8. Jahrhunderts⁴ als auf einen indirekten Beleg für das Altrömische im Norden hingewiesen, ganz zu schweigen von dem Westfranken Amalar, der ein Jahrhundert später diesen Ordo kommentierte und der überhaupt mit dem Altrömischen von seinen beiden römischen Aufenthalten her (zwischen 814 und 816 sowie 831/32) vertraut war.

Ich möchte nun hier auf eine Methode hinweisen, die uns diese mangelnden direkten Zeugen für die Frühzeit und für eine außerrömische Verbreitung zu ersetzen in der Lage ist, die uns — um es gleich deutlich zu sagen — den Nachweis gestattet, daß z. B. in Oberitalien (Nonantola, Mantua-Verona) und im deutschen Süden (St. Gallen)⁵ noch um rund 900 der altrömische Choral gesungen worden ist. Die Hilfe kommt in diesem Fall von einer unerwarteten Seite, nämlich von den Tropen, und zwar „direkt“ von deren Melodien.

Man darf voraussetzen, daß in der Zeit des klassischen Tropenschaffens (9.—11. Jahrhundert) die Tropatoren sich sowohl textlich wie auch melodisch um engsten Anschluß an den vorgegebenen gregorianischen Gesang bemühten. Ich habe das für die Introitus-Tropen in meinem Aufsatz *Zum Verständnis des „klassischen“ Tropus* ausführlich dargelegt⁶. Unter den diversen Mitteln, den Tropus stilistisch eng an die zu tropierenden Melodien⁷ anzuschließen, steht mit an erster Stelle die Übereinstimmung im Modus, wobei unter Modus nicht nur die jedem Modus eigene Leiter mit ihren Kadenztönen, vor allem der Finalis (D, E, F, oder G), zu verstehen ist, sondern vornehmlich das jedem Modus eigene melodische Gesicht (die *vis, virtus, potestas, qualitas*, wie die Theoretiker formulieren), was sich in der Bevorzugung bestimmter Tonstufen, bestimmter Tonschritte, bestimmter Klauseln, bestimmter Rezitationstöne, vor allem aber bestimmter Initien ausspricht; denn gerade diese letzteren sind es, die den Sänger und den Hörer sofort ins Bild setzen sollen. Noch Regino von Prüm (9./10. Jahrhundert) sieht den Anfang eines Gesanges als das Entscheidende für seine Modalität an: „Das muß ein kluger Kantor in erster Linie (*summopere*) beachten, daß er vielmehr auf den Anfang einer Antiphon, eines Introitus oder einer Communio zwecks Erkenntnis des Modus seine Aufmerksamkeit richtet (*attendat in toni sonoritate*), als auf den Schluß“⁸. Der Verfasser des unter dem Namen des Cluniazensers Odo laufenden Traktates von etwa 1000 vertritt dagegen den mehr äußerlich-schematischen Standpunkt: wie die Finalis — so der Modus⁹.

Nun gibt es genug Fälle, wo Tropus und tropierter Gesang im Modus nicht übereinstimmen. Ein Beispiel für viele: eine große Zahl von Introitustropen beginnt mit dem Wort „Hodie“. Zwei von ihnen sind in Notenbeispiel 1 und 2 mitgeteilt.

³ Sacris Erudiri VI, 1954, S. 116 ff.

⁴ M. Andrieu, *Les „Ordines Romani“ du Haut Moyen Age III*, Louvain 1951, S. 342/43.

⁵ Dieses Zusammengehen von Oberitalien mit dem deutschen Süden jenseits der Alpen ist auch sonst zu beobachten.

⁶ Acta Musicologica XXXV, 1963, S. 84—95. Im selben Sinne auch G. Weiß in Die Musikforschung XVIII, 1965, S. 176.

⁷ Wobei es sich natürlich nur um Meßproprien-Melodien handelt; bei den Ordinariusweisen liegt der Fall komplizierter.

⁸ Gerbert *Scriptores I*, 231 b.

⁹ Ebenda I, 248 a/b (auch sonst).

1.

Tropus.

Ho-di - e e - xul - tentius - ti, na - tus est fi - li - us de - i,
de - o gra - ti - as di - ci - te ei - a: Pu - er na - tus est no - - bis

Introitus

2.

Ho - di - e sal - va - tormun - di de - vir - gi - ne nas - ci di - gna - tus est,
gau - de - a - mus omnes de christo do - mi - no qui na - tus est no - bis Pu - er na - tus est.....
ei - a et ei - a: Pu - er na - - tus est.....

nur in den drei Hss. aus Nonantola
und in Rom B. Ang. 123:

Sie gehören zu einer Gruppe von Melodien, die fast alle gleich oder ähnlich beginnen: *DD CD D*, ja die, wie eben die genannten Beispiele 1 und 2, nur *Ab-Ho-di-e*

wandlungen ein und derselben Melodie-Gestalt, desselben Modelles, sind. In der Hauptsache sind sie natürlich mit Introitus-Antiphonen im *D*-Modus verbunden. Es kommt aber auch vor, daß der zu ihnen gehörige Introitus in einem anderen Modus steht, so z. B. der Oster-Introitus „*Resurrexi*“ im plagalen *E*-Modus. Das braucht uns nicht zu verwundern; denn dessen Anfang weist das typische Aussehen eines plagalen *D*-Modus auf:

3.

Re - sur - re - xi

Solche Beispiele einer modalen Umdeutung des Introitus-Anfanges, die mit dem weiteren Verlauf oder mit der Endstrecke und der abschließenden Finalis im Widerspruch steht, gibt es mehrere.

Doch nicht um solche Differenzen geht es hier, sondern um Fälle, bei denen die Kluft zwischen dem Alten und dem neu hinzu gekommenen auf diese Weise nicht erklärt werden kann. So ist es z. B. schlechthin unmöglich, von einem Tropus im *D*-Modus zum tropierten Gesang im authentischen *G*-Modus die tragende Brücke zu finden. Ein solcher Fall aber liegt vor bei einer Gruppe von „*Hodie*“-Tropen zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse „*Puer natus est nobis*“. In den beiden Notenbeispielen 1¹⁰ und 2¹¹ sind die Tropen einwandfrei *D*-modal, und zwar plagal (2. Ton). Haupt-Stütztöne sind *D* und *F* (in den transponierten Beispielen: *a* und *c*); dazu kommt in beiden die „Vor-Tonika“ *C* (in den Beispielen: *G*) in der dritten

¹⁰ Aus Mantua(-Verona): Verona Bibl. Cap. CVII (5v), aus Nonantola: Rom Bibl. Naz. 1343 (20–20v), Bologna Bibl. Univ. 2824 (23–23v), Rom Bibl. Casan. 1741 (52–52v; Facsimile bei G. Vecchi, *Troparium Sequentiarium Nonantolanum*, Modena 1955), aus St. Gallen: Stiftsbibl. 484 (S. 9–10) und 381 (S. 197), aus der Reichenau: Bamberg Staatl. Bibl. lit 5 (29v).

¹¹ Aus Mantua(-Verona): Verona Bibl. Cap. CVII (5–5v), aus Nonantola: Rom Bibl. Naz. 1343 (20), Bologna B. Un. 2824 (22v–23), Rom Bibl. Casan. 1741 (51v–52, Facs. bei Vecchi), aus Bologna(?): Rom Bibl. Angel. 123 (190v).

Distinktion. Dementsprechend wird auch „*Hodie exultent*“ (Bsp. 1) um eine Quinte nach abwärts transponiert in Nonantola zum Introitus „*De ventre matris*“ verwendet, der im *D*-Modus steht. Man versuche aber, an die beiden Einleitungstropen das „gregorianische“ „*Puer natus est nobis*“ mit seinem Quintsprung *Gd*, der sofort den 7. Kirchenton festlegt, anzuschließen¹². Man mag es auf welchen Stufen auch immer versuchen: die *D*-modalen Tropen decken sich nicht mit der gänzlich anderen *G*-Struktur des „*Puer natus*“¹³. Diese scheinbare Unbegreiflichkeit löst sich aber sofort, wenn man weiß, daß die altrömische Fassung des „*Puer natus*“ ebenfalls im *D*-Modus steht. Beispiel 4 zeigt den Sachverhalt: Zeile 1 bringt die altrömische Fassung nach dem Graduale Vat. lat. 5319 (13v), die dritte Zeile das gregorianische „*Puer natus*“. Da aber auf den ersten Blick die Identität beider Melodien nicht ins Auge fällt, habe ich in der mittleren Zeile 2 die altrömische Fassung teils um eine Quarte, teils um eine Quinte nach oben transponiert. Der Anschluß vom Tropus zum Introitus in der altrömischen Fassung geht nun, wie in Beispiel 1 und 2 zu sehen, nahtlos und zwanglos vor sich.

4.

„altrömisch“
(auch MGG VI.
1377-1379)

dasselbe transponiert
(des Vergleichs wegen)

„gregorianisch“
(Vaticana)

est no - - bis cu - ius im - pe - - ri - - um su - per hu - - me - rum

e - - ius et vo - ca - - bi - tur no - men e - - ius

e - - ius

¹² Wesentlich ungezwungener wäre eine Verbindung mit einem Gesang des plagalen *G*-Modus (8. Kirchenton), da dessen Skelett-Töne ebenfalls *a* und *c* sind.

¹³ Was „sich decken“ heißt, möge man an den Beispielen in meinem Anm. 6 genannten Aufsatz nachsehen.

Schluß der Psalmodie

ma - gni con - si - li - i an - ge - lus Se - cu - lo - rum a - men

Ein weiteres Beispiel ist der berühmte Weihnachtstropus „*Hodie cantandus est*“, eine der Keimzellen des mittelalterlichen Weihnachtsspiels. Der Tropus ist wieder einwandfrei *D*-modal¹⁴. Man mag ihn transponieren wie man will, sein *D*-modaler Verlauf kommt nicht mit der gregorianischen Melodie zur Deckung. Peter Wagner¹⁵ und Ewald Jammers¹⁶ haben aus dieser Not eine Tugend gemacht und den modalen (und damit auch den melodischen!) Kontrast als beabsichtigt hingestellt. Doch, genau wie bei den beiden vorhergehenden „*Hodie*“-Stücken löst sich die Verlegenheit, wenn wir den Tropus als zur altrömischen Melodie des „*Puer natus*“ gehörig ansehen.

Es ergeben sich nun einige wichtige Folgerungen, die das bisher gewohnte Geschichtsbild in einem anderen Licht erscheinen lassen.

1. Man muß annehmen, daß zur Zeit der Entstehung dieser Tropen in Oberitalien und im deutschen Süden noch die altrömische Fassung gesungen worden ist, zumindest an hohen Festen.

2. Beim Fall des „*Hodie cantandus*“ kommen wir sogar zu einem relativ präzisen Datum. Ekkehard IV. und die ganze folgende Tradition schreibt diesen Tropus dem Tuotilo, einem Zeitgenossen Notkers, zu¹⁷. Notker starb 912 und Tuotilo ist urkundlich von 895 bis 912 bezeugt¹⁸. Das heißt, bis etwa 900 muß in St. Gallen noch der altrömische Choral gesungen worden sein. Die frühesten St. Galler Notenhandschriften (Cod. 339, 359, 484, 381) aus dem 10. Jahrhundert haben schon die späteren gregorianischen Melodien.

3. Unter diesem Aspekt erhält auch das viel zitierte Wort Notkers von der „*nimia dissimilitudo nostrae et Romanorum cantilenae*“ eine neue Bedeutung (*Gesta Karoli Magni* I, 10). Man wird gut tun, in Zukunft solche Äußerungen, deren es ja mehrere gibt, neu zu überprüfen.

¹⁴ Von einer Wiedergabe dieser verbreitetsten aller Tropen-Melodien kann abgesehen werden, da sie mehrfach in Neudruck (a) und in Faksimile (b) leicht zugänglich ist, z. B.

a. A. Schubiger, *Die Sängerschule St. Gallens*, Einsiedeln und New York 1858, Exempla Nr. 41, S. 39/40 (aus Einsiedeln 610, S. 609; so muß die Signatur bei Schubiger hier, wie auch Monumenta Tafel IV, Nr. 25, statt Einsiedeln 22, heißen); *Rassegna Gregoriana* V, 1906, Sp. 536/37 (aus Udine Bibl. Arcivescovile 78, olim 2^o19); P. Wagner, *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, S. 511/512 (aus Karlsruhe Landesbibl. St. Peter 16, S. 20); A. Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig 1931, Nr. 3; R. Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Wildpark-Potsdam (1931) S. 60 (mit willkürlicher Rhythmisierung). Die beiden letzten Beispiele beruhen auf Schubiger.

b. A. Schubiger, wie oben, Monumenta Nr. 31, Tafel VI (aus St. Gallen 378, nur Anfang); L. Gautier, *Histoire de la Poésie liturgique au Moyen Age*, Paris 1886: S. 62/63 (aus St. Gallen 484, S. 62/63), S. 139 (aus St. Gallen 376, S. 139); P. Wagner, *Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig*, Leipzig 1930, 17/18 (Cod. 371, fol. 21v/22).

¹⁵ *Gregorianische Formenlehre*, Leipzig 1921, S. 511.

¹⁶ *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankenreich*, Heidelberg 1962, S. 261.

¹⁷ *Casus St. Galli* cap. 46.

¹⁸ W. von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Darstellungsband, Bern 1948, S. 524.

4. Da die *Gesta Karoli* etwa in die Spanne zwischen den Jahren 884 und 888 fallen¹⁹, sind diese Jahre der Terminus ante quem für die Einführung des neuen römischen, eben des gregorianischen Gesanges in St. Gallen. Wenn wir eine obere Grenze für die Einführung des Gregorianischen in St. Gallen erwägen wollen, könnte man annehmen, daß diese am ehesten unter Hartmann (III.) geschehen sei, der von (frühestens) 913 bis 922 Magister und anschließend 922 bis zu seinem Tod 925 (21. September) Abt war. So wäre auch die Äußerung Ekkehard's zu verstehen (*Casus* 47), der von seinen Verdiensten als Abt hervorhebt, daß er sich am meisten angelegen sein ließ, das echte, authentische Antiphonar zu lehren und es mit den Melodien nach römischem Brauch zu halten („*Maxime autem authenticum antiphonarium docere, et melodias romano more tenere sollicitus*“, *Mon. Germ. Hist. Script.* II, 102)²⁰.

5. Da Notker einerseits von „unserem“, d. h. dem in St. Gallen gebräuchlichen altrömischen, und andererseits vom römischen Gesang spricht, könnte man sogar Notker als Zeugen dafür anführen, daß diese „*Romanorum cantilena*“ ein echt römisches, d. h. ein in Rom entstandener Gesang sei, und nicht, wie es von der Forschung verschiedentlich angenommen wird, eine in Franken redigierte Fassung. Das setzt allerdings voraus, daß Notker noch Kenntnis hatte von der in oder für die päpstliche Kapelle des Lateran besorgten Umarbeitung des Altrömischen zum Gregorianischen.

Es taucht noch die Frage auf, wie man sich verhielt, als der alte *D*-modale Introitus von dem neuen *G*-modalen abgelöst wurde. Drei Wege waren möglich und sind auch besprochen worden.

1. Man beließ die alten Tropen, wie sie waren, und nahm den Riß beim Übergang in Kauf (so in Notenbeispiel 1 und in der Lesart von Mantua-Verona in Beispiel 2).

2. Man hat zwischen den unverändert gebliebenen *D*-Tropus und den *G*-Beginn des Introitus ein Überleitungsstück eingeschaltet, wie in Nonantola und in Rom *Bibl. Angel.* 123 im Beispiel 2; dieses „*eia et eia*“ trägt textlich wie musikalisch alle Zeichen einer Verlegenheitslösung an sich.

3. Man hat den Schluß des *D*-Tropus nach einem *G*-Schluß umgebogen. Dies scheint beim „*Hodie cantandus*“ der Fall gewesen zu sein. Wir haben zunächst vier Schlüsse auf *D* („*puer*“, „*pater*“, „*mater*“, „*possimus*“); wie es früher dann weiter ausgesehen hat, ist mangels einer schriftlichen Überlieferung nicht zu sagen. Ich möchte meinen, daß die Stelle bei „*longe ante*“ schon die Tendenz zu einem definitiven *D*-Schluß anzeigte, der aber dann, nicht ungeschickt, aber doch auffällig genug, zu einem *G*-Schluß umgebogen wurde, einem *G*-Schluß, der weniger die Funktion

¹⁹ ed. H. F. Haefele, *Mon. Germ. Hist. Script. rerum Germanicarum, Nova Series, Tom. XII*, Berlin 1959, S. XIV.

²⁰ Schon P. Wagner sprach von dem späten Termin der Einführung des „Gregorianischen“ in St. Gallen (*Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen*, Leipzig, 3. Auflage 1911, S. 249/250); freilich konnte er damals noch nicht ahnen, was wir heute wissen, daß vor dieser Einführung das Altrömische der in St. Gallen gebräuchliche Gesang war. Im Nachbarkloster Reichenau geschah die Einführung sicher schon früher, da Abt Walahfrid Strabo († 849) schon 840–842 die „*cantilena vero perfectorem scientiam*“ des unter König Pipin — Papst Stephan — Bischof Chrodegang nach dem Norden gekommenen römischen Gesanges hervorhebt (*De exorditiis et incrementis rerum ecclesiasticarum* 26, *Mon. Germ. Hist. Leg. sect. II*, 2. II, S. 508, Zeile 30).

einer Klausel, als vielmehr die eines Überganges zum Introitus erfüllte. Noch ein vierter Weg ist denkbar, wenn wir ihn auch nicht nachweisen können: man hat den Tropus neu komponiert und gleich „richtig“ im authentischen G-Modus begonnen:

G G d d
Ho—di—e.

Worauf es mir bei den vorstehenden Ausführungen ankam, war nicht, das Problem in der vollen Breite und mit seinen zahlreichen hochinteressanten Einzelheiten zu behandeln, sondern lediglich, die Methode an einigen Beispielen aufzuzeigen. Wenn, was in Bälde zu erwarten ist, das Graduale Vat. lat. 5319²¹ und die beiden Introitustropen-Bände²² vorliegen, wird man sicherlich den Verbreitungsbereich des Altrömischen genauer abgrenzen können²³ und damit die so schwierige Frage des Altrömischen, die wohl schwierigste der Musikgeschichte dieser Jahrhunderte, ein Stück vorwärts bringen.

Eine unbekannte Klavierschule aus der Zeit des Übergangs vom Cembalo zum Hammerklavier

VON ALBERT PALM, SCHRAMBERG

I

Der zwölfjährige Mozart saß noch an seinen Kielinstrumenten, als jenes neuartige „Clavecin“ erstmals im Konzertsaal erschien, das dem Hörer die Ausdrucksskala nahezu eines ganzen Orchesters vor die Seele zu stellen vermochte: das Piano-Forte. Das denkwürdige Concert spirituel, in dem Mademoiselle Le Chantre, „très jeune et très aimable virtuose“, das neue Instrument mit Werken von Romain de Brasseur vorstellte, fand am 8. September 1768 in Paris statt.

Im Jahr zuvor war in Genf Jean-Jacques Rousseaus *Dictionnaire de musique* erschienen, das namentlich in den Artikeln *génie* und *goût* erstmals kräftiger einen neuen Kunstwillen verspüren ließ. Maßen aber die Rezensionen im „*Mercure de France*“ (X, 1768, S. 649) dem Ereignis noch keine sonderliche Bedeutung bei, so begann die jüngere Komponistengeneration, die die „ausdrucks“-ärmeren Kielinstrumente bereits seit Jahren bemängelte, sogleich aufzuhorchen. Das nach Typus und Spieltechnik variable und wandlungsfähige Pianoforte kam der zunehmenden Differenzierung des musikalischen Vortrags stark entgegen. Es zeigte sich rasch, daß es den klanglichen Ausdruckswillen der Zeit weitgehend genug befriedigte, um alle bekielten Vorgänger zurückdrängen zu können. Im Gefolge solch einschneidender instrumentellen Veränderungen regte sich auch bald die didaktische Seite des Pianofortespiels: gegen Ende des Jahrhunderts schießen die Klavierschulen wie Pilze aus dem Boden. Karl Ferdinand Becker weiß in seiner

²¹ Monumenta Monodica Medii Aevi Band 2.

²² ebenda Band 3 und 6.

²³ G. Weiß, der Herausgeber der Introitustropen-Bände, bereitet eine diesbezügliche Arbeit vor.