

Um die Frage der Echtheit der Missa graeca

VON OTTO URSPRUNG, MÜNCHEN

Die von mehreren Autoren getragene These vom byzantinischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters hat den Primat über verschiedene Einzelheiten unserer Musikkultur in Anspruch genommen¹. Die Entgegnung im Aufsatz „Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik“² hat schon in der Titelfassung die rechte Scheidung der historischen Aspekte zu treffen gesucht. Es war aber von vornherein zu erwarten, daß für eine These, die eine größere einheitliche Entwicklungslinie darzulegen schien, noch dieser oder jener Versuch zu ihrer Rettung unternommen werde.

Für das „Agiós“ (Sanctus) der Missa graeca (d. i. des römischen Messe-Ordinariums in griechischer Sprache, in Choralhandschriften in lateinischer Umschrift aufgezeichnet) ist nun Dom Michel Huglo in die Schranken getreten mit dem Aufsatz „La tradition occidentale des mélodies byzantines du Sanctus“³. — Vorausgegangen ist ein Aufsatz desselben Verfassers, betitelt „La mélodie grecque du Gloria in excelsis et son utilisation dans le Gloria XIV“^{3a}.

I. In dem ersten Aufsatz werden — gewiß dank der enorm reichhaltigen Sammlung von Choral-Codices und Photokopien zu Solesmes — mehrere bisher unbekannt gebliebene Handschriften mit dem Agiós, besonders solche aus dem 11. Jahrhundert, namhaft gemacht; zwei diastematisch neumierte Agiós-Melodien werden in Übertragung auf Liniensystem mitgeteilt. So ist nun die Blütezeit der Missa graeca mit paläographisch gesicherten Notenbeispielen vertreten.

In den textlichen Ausführungen wird zuvorderst die Frage gestellt, ob nicht das Agiós als Überbleibsel der ursprünglichen, sich des Griechischen (der Koiné) bedienenden römischen Liturgie zu verstehen sei. Als Kriterien der byzantinischen Herkunft des Agiós werden am Text die Fassung mit „*kyrios sabaoth*“ (im Gegensatz zu „*kyrios theos sabaoth*“) und an der Melodie die Einhaltung eines Quartraums und die Auszeichnung der Akzentsilben mit höherem Ton erachtet. Auch die „Antiphon Doxa“ und das „Pisteuo“, selbst „die zu jener Zeit in St. Gallen lebenden Ellenici fratres“ werden angezogen. — In der Bezeugung des Agiós wird der angeführten Handschrift aus Forlimpopoli und der wahrscheinlich aus Verano stammenden Handschrift, im Gebiet von Ravenna bzw. der Provinz Emilia, eine besondere Bedeutung zuerkannt: Denn das Exarchat sei „seit der Zeit Justinians und während des ganzen hohen Mittelalters dem geistigen und künstlerischen Ein-

¹ Hauptsächlichster Vertreter der These ist Peter Wagner gewesen; er hat sie entwickelt in seiner Gregorianischen Formenlehre, 3 Bände, 1911 ff., und hat eine zusammenfassende Darstellung gegeben in dem Aufsatz „Morgen- und Abendland in der Musikgeschichte“, in Zeitschrift Stimmen der Zeit, Band 114 (1927), S. 131–145.

² Otto Ursprung, Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik, Zeitschrift für Musikwissenschaft, XII 1929/30, S. 193–219.

³ In der Schrift „Der kultische Gesang der abendländischen Kirche“, herausg. von Franz Tack, Köln 1950 [= Dominikus Johnner-Festschrift].

^{3a} Erschienen in Revue Grégorienne 1950 und zitiert in dem Agiós-Aufsatz.

fluß von Byzanz unterworfen gewesen... Die Anwesenheit eines byzantinischen Geistlichen in Ravenna sei allein schon hinreichend, das Vorkommen griechischer Stücke in örtlicher latein-sprachlicher Liturgie zu erklären“.

Der Historiker kann diesen Aufstellungen nicht beipflichten. Nehmen wir zwei Teilfragen vorweg!

Das eucharistische Hochgebet des Liturgen und der antwortende Gemeindegang mit „Agius usw.“ (d. h. Präfation und Sanctus) bilden eine innere Einheit und sind selbstverständlich auch bei der Latinisierung der Liturgie einheitlich behandelt worden; als sich die Notwendigkeit herausgestellt hat, in der Liturgie die Volkssprachen zu gebrauchen, konnte doch gerade der Gesangsanteil des Volkes nicht in der Fremdsprache belassen werden. Den musikalischen Beleg hierfür liefert das Sanctus der Missa Nr. XVIII, das den Präfationston fortsetzt und mit der Präfation unmittelbar zusammengeschlossen ist.

Die Liturgie in Ravenna war bekanntlich die lateinische, nicht die griechische. Auch bei dem mit kirchlichen Zeremonien ausgestalteten Empfang des byzantinischen Herrschers in Ravenna und des Papstes in Byzanz wurden lateinische, nicht griechische Gesangstücke gebraucht. Und die großartigen Kirchenbauten, die Kaiser Justinian I. (527—565) in Ravenna errichtet hat, waren stets für römischen Ritus bestimmt, sie entbehrten der von der griechischen Liturgie geforderten Ikonostase. Während Justinian sich als großartiger Förderer kirchlicher Kunst erwies, schuf seine Kirchenpolitik in Rom eine starke Distanzierung; auch die byzantinische Herrschaft über das Exarchat sank; als Justinian II. (685—695 und 705—711) befahl, den wegen seiner dogmatischen Haltung mißliebig gewordenen Papst Sergius I. gefangen zu nehmen und nach Byzanz zu bringen, schützte den Papst die Miliz des Exarchats und der Pentapolis. An San Apollinare bei Ravenna bestand ein Benediktinerkloster, dort war der hl. Romuald Abt zur Zeit Kaiser Ottos III. Bei solchen Verhältnissen besteht also keine Aussicht, daß die in Handschriften aus Forlimpopoli und Verano vorkommenden Agios-Melodien als musikalische Übernahmen und als Kronzeugen einer lebendigen liturgischen Verbindung mit Byzanz zu werten seien. Eine Untersuchung der Echtheitsfrage kann sich natürlich nicht auf das Agios beschränken, sondern muß auch die anderen Gesangsteile der Missa graeca einbeziehen⁴. Zunächst haben wir die Texte der beiden Liturgien, der östlichen und der westlichen, nachzuprüfen. Hierbei benützen wir die von Placidus de Meester besorgte Ausgabe der Chrysostomus-Liturgie, die den griechischen Text (samt den für das Verständnis so wichtigen Rubriken) mit gegenüberstehender Übersetzung bringt⁵.

⁴ Die Reihe der Denkmäler erweitert sich durch eine Missa graeca in Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf, Hs. DZ (dankenswerte Mitteilung durch Herrn Staatsbibliothekar Dr. E. J a m m e r s), — ferner durch ein Doxa in Bibl. Nat. zu Paris, Ms. lat. 2291, aus 884—886, geschrieben zu Paris oder St. Amand (Aufsatz J. H a n d s c h i n, Eine alte Neumenschrift, in Acta mus. XXII, 1950); die dort beigelegte Photokopie zeigt in 3 Kolumnen ein Stück einer Allerheiligen-Litanei, das Doxa, und zwar das erste Drittel davon neumierte, mit längeren Melismen über den Endsilben der Sätze nach bekannter Art der Choralvertonung in karolingischer Zeit, und satzweise gegenüberstehend den interpretierenden lateinischen Gloria-Text. (Zum Litanei-Fragment vgl. oben im Kontext; zur Herkunft der Hs. vgl. den Hucbaldschen Schriftenkreis mit antikisierendem Einschlag. Die Ausführungen über die Neumenschreibung bleiben hier außer Betracht.)

⁵ Placidus de Meester, Ἡ θεῖα Λειτουργία κτλ. Die Göttliche Liturgie unseres Hl. Vaters Johannes Chrysostomus usw., Ausgaben mit griechisch-französischem, griechisch-italienischem, griechisch-englischem und griechisch-deutschem Text; letztere Ausgabe ist erschienen in München 1924, 1932. — Didascalía et Constitutiones Apostolorum, ed. Franciscus Xav. Funk, Vol. I, Paderbornae 1906.

Der Ruf „*Kyrie eleison*“ ist, wie wir heute wissen, aus dem ägyptischen Sonnenkult entlehnt. In der byzantinischen Liturgie ist er in der Funktion einer Acclamation der Gemeinde bzw. des Sängerkhore geblieben und wird im Verlauf des Gottesdienstes rund ein Dutzend mal eingelegt; nach dem „kleinen Eingang“ (Ausgabe Meester S. 38/39) stehen nahe nebeneinander ein Troparion (je nach Festen wechselnd), die elementare Kyrie-Aclamation und das vom Chor dreimal gesungene „nicht-biblische Trishagion“ („*Heiliger Gott, heiliger Starker, heiliger Unsterblicher, erbarme dich unser*“), das eine Erweiterung des Kyrie darstellt und verhältnismäßig spät in die Liturgie aufgenommen wurde. Rom, d. h. die durch Gregor I. (590–604) getroffene Ordnung, gebraucht nach dem Introitus die elementare Formel „*Kyrie eleison*“, hebt sie aber durch Abwandlung zu „*Christe eleison*“ und Bildung von dreimal drei Gliedern als in sich geschlossene Gruppe heraus. — Die *Gloria*-Verkündigung der Engel bei der Geburt Jesu wird in der Liturgie der „Apostolischen Konstitutionen“ (letztere in Syrien um 400 entstanden) von der Gemeinde in einem Gebet vor der Kommunion zitiert (ebendort Buch 8, 13), in der byzantinischen Liturgie aber vom Celebrans innerhalb des Vorbereitungsritus still gesprochen (M. 24/25). Die Erweiterung zum sog. Morgenhymnus „*Doxa* usw.“, ebenfalls in den Apostolischen Konstitutionen enthalten (Buch 7, 47), fraglich ob für Gesang bestimmt oder nur als Sprechgebet dienend, stellt das Urbild unseres Gloria der Messe dar und erscheint in lateinischer Sprache zuerst in dem Antiphonar von Bangor in Irland aus 680–691; aber schon Hilarius von Poitiers (gest. um 367) wird als Übersetzer des Gloria genannt. Das Glaubensbekenntnis, „*Pisteuo*“ seit Anfang des 6. Jahrhunderts in die griechische Liturgie aufgenommen, wird dort nur „laut mit gehobener Stimme“ gesprochen (M. 68/69). Das lateinische Credo ist als Bestandteil der Messe 589 in Spanien und gleichzeitig in Frankreich bezeugt und ist erst vier Jahrhunderte später (1014) in Rom in den Messeritus aufgenommen worden. Die griechische Fassung der beiden Gesänge, das abendländische „*Doxa*“ und „*Pisteuo*“, erscheint zuerst in der Abtei Fleury im Jahre 877; beigegeben ist eine lateinische Interlinearversion, die erste Hälfte des „*Pisteuo*“ ist neu miert, wobei die einzelnen Sätze mit melismatischen Figuren abschließen; damit bekundet die Singweise eine stilistische Eigenheit der karolingischen Zeit. — Im *Sanctus* („*Agios*“) unterscheiden sich die Liturgien an der textlichen Fassung des „biblischen Trishagion“: Byzanz (M. 72/73) folgt dem Wortlaut bei Isaias 6, 3 mit „*Kyrios Sabaoth*“; Rom hat die zweite biblische Quelle bei Apokalypse 4, 8 mitverwertet und sagt „*Dominus Deus Sabaoth*“; das abendländische „*Agios*“ schließt sich bald der einen, bald der anderen Fassung an, es variiert also nicht bloß in der melodischen Gestaltung, sondern auch in der textlichen Grundlage. Die früheste Bezeugung bringt wieder das cisalpine Gebiet, und zwar Essen an der Ruhr im 9. Jahrhundert, St. Gallen und St. Martial im 10. Jahrhundert, ebenso England (im Psalterium des Königs Aethelston, jetzige Datierung auf etwa 930). — Auf das „*Amnos*“, *Agnus Dei* wird im griechischen Vorbereitungsteil und im Kommunionritus (M. 14/15, 90/91) nur angespielt, aber unter einer geradezu naturalistisch wirkenden Andeutung der Schlachtung des Lammes. Dem römischen *Agnus Dei*-Gesang, eingeführt unter Papst Sergius I. (einem Syrer, in Palermo, also auf italo-griechischem Gebiet geboren, Papst 687–701), liegt mit biblizistischer Strenge

der durch den Täufer gegebene Wortlaut (Joh. 1, 29) zu Grunde. Wann und wo das abendländische „Amnos“ zuerst erscheint, ist zur Zeit nicht ersichtlich. — Bereits aus dem textlichen Befund ergibt sich: Rom und Byzanz haben ihre Liturgie sehr eigenständig ausgestaltet. Selbst der gleiche Text des Credo ist hier und dort verschieden behandelt. Von der ganzen *Missa graeca* bleibt nur das „Agios“, das mit der byzantinischen Liturgie übereinstimmt und hier wie dort mit Gesang ausgestattet ist.

Die griechisch-textigen Gesänge werden, wie schon gesagt, in lateinischer Umschrift geboten. Schon im ältesten griechisch-lateinischen Psalterium, *Bibl. Verona Cod. 1* aus dem 6. Jahrhundert, ist diese Schreibung verwendet. Schreibfehler kommen mehr oder weniger vor; sie verraten, daß der Schreiber seine Vorlage nachgemalt hat, ohne den Text zu verstehen.

So werden wir in unserem Zusammenhang nicht der Frage enthoben, wie es im Abendland in der ersten Hälfte des Mittelalters um die Kenntnis des Griechischen bestellt war. Eine philologische Arbeit von A. Siegmund gibt uns reichhaltige Aufschlüsse⁶. Im Abendland lebende griechische Mönche — die vor dem Monotheleten-Streit (im 2. Viertel des 7. Jahrh.) besonders aus Palästina nach Rom geflüchtet waren und während des Bilderstreites (rund um die Mitte des 8. Jahrh.) einigen Zuzug erhalten hatten — und einheimische griechisch-kundige Mönche (einschließlich der Italogriechen) haben eine imponierende Übersetzertätigkeit vollbracht. Sie befaßten sich mit der Bibel (daher „bilingue“, d. h. hier griechisch-lateinische Bibelhandschriften), mit Apokryphen-Literatur, Schriften der Kirchenväter, Hagiographie, Sammlungen wie altkirchliche Rechtsbücher und Konzilsakten, an denen man besonderes aktuelles Interesse hatte. Das liturgische Gebiet tritt fast ganz zurück; denn da Rom seine feste liturgische Ordnung hatte, haben sich hier den Übersetzern keine besonderen Aufgaben geboten. Darum wird im vorgenannten Buch von Siegmund zunächst im allgemeinen verwiesen auf die bisher bekannten „übernommenen Elemente und Texte“; außerdem erfahren wir von einer Allerheiligen-Litanei, der eine griechische Urform etwa aus der Zeit des Papstes Sergius I. zugrunde liegen soll, ferner von einer Theophanie-Wasserweihe, die wohl in Italien für eine italogriechische Gemeinde im 10. oder zu Ende des 9. Jahrhunderts übersetzt worden ist, und bezeichnender Weise auch von einer griechischen Übersetzung der römischen Festtag-Laudes, des *Canticum Simeonis* (für die Complet) und der sieben Bußpsalmen, die Übersetzung ist wohl französischer Herkunft und in Handschrift *Vat. Reg. 1595* des 9./10. Jahrh. in lateinischer Umschrift erhalten. Dazu kommt⁷ eine größere Auswahl von Gebeten (zum Teil mit den vorausgehenden Acclamationen) aus der Basilius- und der Chrysostomus-Liturgie; die Übersetzung ist in Süditalien oder Sizilien zur Zeit des ersten Kreuzzuges gefertigt und in Handschrift *Paris B. N. nouv. acq. lat. 1791* aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts enthalten.

⁶ Albert Siegmund, *Die Überlieferung der griechischen christlichen Literatur in der lateinischen Kirche bis zum 12. Jahrhundert* (Band V der *Abhandlungen der Bayerischen Benediktiner-Akademie*), München-Pasing 1939. (Die Kenntnis dieses Werkes verdanke ich meinem Freunde Herrn Dr. Jakob Gabler.)

⁷ Dom Anselm Strittmatter, *Missa Graecorum usw.*, *The Oldest Latin Version Known of the Byzantine Liturgies usw.*, in Zeitschrift „*Traditio*“, herausg. von Johannes Quasten und Stephan Kuttner. Vol. I, New York 1943, S. 79—137. (Auf diese Arbeit hat mich Herr Dr. Hans Schmid gütigst aufmerksam gemacht.)

Die Zentren dieser Übersetzertätigkeit waren in Italien Bobbio, bekanntlich eine irische Gründung, ferner Montecassino, Neapel (bis Mitte des 10. Jahrh.) und Rom. In Frankreich zeichneten sich die „französisch-irischen Zirkel“ und der Hof Karls des Kahlen aus. Das Wirken des Anastasius Bibliothecarius in Rom und seines Zeitgenossen Johannes Scotus (Eriugena) am fränkischen Königshof bildete die Höhepunkte.

Ravenna spielt da keine Rolle; das ist auch nicht anders zu erwarten. St. Gallen tritt kaum mit eigenen Übersetzungen hervor, hat aber (gleich anderen angesehenen Bibliotheken des Abendlandes) teil an reichen Einträgen, die mit jener Übersetzertätigkeit zusammenhängen. Diese Feststellung klingt nicht ermutigend für die Auffassung, daß in St. Gallen griechische Mönche gelebt bzw. Zuflucht gefunden haben sollen; sie bestätigt vielmehr, was unser einleitend zitierter Aufsatz betont hat und (wie sich nachträglich herausstellte) der Kunsthistoriker Stephan Beissel und Ernst Dümmler, der Historiker besonders der karolingischen Zeit, schon 1859 gesagt hatten, daß nämlich unter den „*Ellenici fratres*“ lediglich griechisch-interessierte oder höchstens griechisch-kundige Mönche zu verstehen sind. Aber die Zusammenhänge, in denen Fleury steht und an denen St. Denis in gewissem Ausmaß teil hat — Fleury bringt den frühesten Beleg des griechischen Gloria und Credo, es ist von Kaiser Karl dem Kahlen begünstigt; an dessen Hof wirkt Johannes Scotus, der geistig bedeutendste Übersetzer jener Epoche —, dürfen wir nicht aus dem Auge verlieren, vielleicht stellen sich da noch nähere Ergebnisse ein.

Eine interessante Parallele erfahren wir aus Byzanz. Kaiser Konstantin VII. (944–959) hat noch vor seinem Regierungsantritt ein Zeremonienbuch verfaßt, das sich auf mündliche Tradition und schriftliche Vorlagen stützt und, gemäß Handschins Untersuchungen, viele Beziehungen zur Musik aufweist⁸. Darin ist ein eigenes Kapitel (Nr. 83 bzw. 74) enthalten, das überschrieben ist „*Was von den Cancellarii quaestoris [an den hohen Kirchenfesten] bei den kaiserlichen Prozessionen zur Hauptkirche auf römisch gesungen wird*“ und das kurze lateinische Gesänge religiösen Inhalts in fehlerhafter griechischer Umschrift und dazu die griechische Übersetzung bringt; das folgende Kapitel bringt die bei der festlichen Tafel einzuschaltenden lateinischen „Sprüche“ mit Glück- und Segenswünschen für den Herrscher. Mit Recht schließt Handschin die Bemerkung an: Der Gebrauch des Lateins in Byzanz war offenbar mit einem gewissen Nimbus umkleidet, ähnlich wie der des Griechischen im Abendland; allerdings war der Nimbus im ersteren Fall mehr politischer, im letzteren mehr religiöser Art. Oder, wie wir in unserem Zusammenhang lieber sagen möchten: Das Lateinische im byzantinischen Hofzeremoniell hielt noch ein Element aus der früheren Verbundenheit mit West-Rom fest; das Griechische in der lateinischen Liturgie betont die alte Einheit mit der Ostkirche und schließt eine immer deutlicher aufdämmernde liturgiegeschichtliche Bedeutung ein.

Wir haben noch die *Agios-Melodien* zu betrachten. Sie sind unter sich verschieden, sowohl die linienlosen Neumierungen z. B. in St. Gallener Handschriften als auch die von Huglo dargebotenen zwei Übertragungen. Diese Melodien wenig-

⁸ Jacques Handschin, *Das Zeremonienwerk Kaiser Konstantins [VII] und die sangbare Dichtung*, Basel 1942, S. 49 f. und 111.

stens erweisen sich schon durch ihre Verschiedenheit als freie Schöpfungen. — In den beiden letzteren werden die Anfangsworte sinngemäß durch melismatische Figur und Wiederholung derselben herausgehoben; im übrigen verläuft die Melodie in einem Rezitationston, der durch kleine 2- oder 3tonige Auszierung belebt wird; formelhafte Wendungen, die ebenfalls wiederholt gebracht werden, verleihen den Charakter wohltuender Geschlossenheit. Diese Gesänge bekunden nicht zuletzt durch ihre maßvolle Haltung eine ansprechende choralische Kunst, ein sicheres Gefühl für plastische Gestaltung.

Wie sind sie nun stilgeschichtlich einzureihen? Von der byzantinischen Einflußthese aus betrachtet, könnten als adäquates Vergleichsmaterial nur die rezitativischen Grundformen des Liturgie-Ordinariums der Ostkirche und allenfalls deren melodische Abwandlungen in Betracht kommen. Wie nun diese in jener Zeit ausgesehen haben, ob solche in den griechischen Liturgie-Denkmalern erhalten sind und ob freie Schöpfungen überhaupt zugelassen waren, das alles ist unseres Wissens musikgeschichtlich noch nicht festgestellt. — So werden wir darauf verwiesen, uns bei der allerdings anders gearteten Hymnodik der Ostkirche⁹ umzusehen nach Parallelen oder auch nach Gegensätzlichkeiten, die unsere Agios-Melodien etwas zu beleuchten vermögen. Die auf Rezitationston zurückzuführenden Stellen, sei es, daß sie Tonwiederholungen oder leichte Umschreibungen der Rezitations-Tuba bringen, sind zu kurz, als daß sie für unseren Zusammenhang etwas Besonderes aussagen könnten. Hier herrscht freie Führung der melodischen Linie; in den hauptsächlich syllabischen Textvortrag sind kurze Melismen eingestreut, unter denen namentlich eine 4tonige cambiata-mäßige Figur auffällt; gewisse melodische Formeln sind, für die jeweilige Tonart charakteristisch und stehen an syntaktisch betonten Stellen; formale Entsprechungen, sei es um die langen Strophen zu gliedern oder Textgehalte hervorzuheben, sind sehr selten angebracht. Die Melodik entbehrt fast durchweg jener straffen Bogenführung und Übersichtlichkeit, die der Abendländer von einer Vertonung poetisch geformter Texte erwartet; sie steht weit ab von der leicht überschaubaren und ästhetisch gefälligen Formgebung unserer Agios-Gesänge.

Den Stilvergleich werden wir also am lateinischen Choral weiterführen. Hier nun treffen wir auf die unserem Fall entsprechende Gesangsgruppe, d. i. das Ordinarium *Missae*, dem der Charakter eines einfacheren Chorgesangs eignet. In den Sanctus-Singweisen der *Missae* Nr. III, VII, X und XIV finden wir sogar genauer zutreffende Parallelen: sie haben im wesentlichen die gleiche Bauart mit melismatischem Anfang und anschließend ausgezierter Tuba, mit wiederkehrenden melodischen Floskeln; sie stammen aus dem 10. bis 12. Jahrhundert, also aus der gleichen Zeit wie die Agios-Melodien. Da begegnen wir auch einer Melodiebildung im Raum der Quart im Sanctus der *Missa* Nr. XVIII, das den Präfationston weiterführt, wie oben erwähnt, ferner im Gloria der *Missa* Nr. XV, das unsere stilistisch älteste Gloria-Melodie ist. Übersehen wir nicht im Proprium *Missae* den Introitus der ersten Weihnachtsmesse und die *Communio* des Gründonnerstags, da dort der psalmodische Grundriß der Melodie besonders deutlich durchschimmert. Wie sehr

⁹ Egon Wellesz, Die Hymnen des Sticherariums für September, *Monumenta Musicae Byzantinae*; Serie Transcripta 1 (Übertragung des Codex Vindobonensis theol. gr. 181, anni 1221), Kopenhagen 1936.

Lieder im Quartumfang damals und später noch im Abendland heimisch gewesen sind, bezeugen die mehreren Denkmäler der geistlichen lateinischen Liedkunst und des religiösen Dramas. Musikalische Hervorhebung der Accentsilbe des Textes ist für die Musik des Mittelalters im großen ganzen etwas Selbstverständliches.

Die Quartraum-Melodik gehört in der Regel einer älteren Stufe der Musikkultur an und ist fast durchweg syllabisch gehalten. Wenn nun die zwei übertragenen Agios-Melodien melismatisch ausgeziert sind, tragen sie eine gewisse Inkongruenz in sich; das primitive Aussehen ist nicht echt, es ist bewußt angestrebt, die Melodien verdanken ihr Dasein einer historisierenden Tendenz. Doch sind sie geschickt gemacht und gereichen dem künstlerischen Geiste ihrer Autoren zur Ehre.

Von welcher Seite her wir die Agios-Gesänge betrachten, werden wir auf abendländische Entstehung hingewiesen.

II. Gehen wir zu der Frage nach der „griechischen Gloria-Melodie“ über! Leider ist uns der Aufsatz Huglos nicht zugänglich. Doch dürfte es möglich sein, geeignete Gedankengänge zur Beurteilung der Frage a priori zurechtzulegen.

Das Gloria der *Missa* Nr. XIV, bezeugt bereits im 10. Jahrhundert, ist bekanntlich einer der Belege für den Tenorwechsel im III. Kirchenton von *h* nach *c'*; noch überwiegt der alte Tenor, daneben ist die Neuerung bereits eingeführt. Ähnlich gelockert wie die tonale Haltung ist der melodische Aufbau des Stückes; die mehreren Formeln, die hier gebraucht sind, schwanken zwischen rezitierendem Schema und freierer Durchführung. Dies sind die charakteristischen Eigenheiten der Komposition.

Nach Huglo soll nun für das Gloria XIV eine „griechische Gloria-Melodie“ benutzt worden sein.

Daß es um die Altersbestimmung des supponierten griechischen Gloria, sei es der handschriftlichen Quelle oder gewisser Merkmale im Gesangstück selbst, richtig steht, ist bei einer aus Solesmes kommenden Arbeit nicht zu bezweifeln. Falls nun im Text Abweichungen von unserem liturgischen Gloria vorkommen, was haben sie zu bedeuten? So viel wie sicher sind sie nicht auf das griechische Gloria-Urbild in den Apostolischen Konstitutionen zurückzuführen; denn die Fragmente einer lateinischen Übersetzung (etwa aus dem 4. Jahrhundert) in einer Veroneser Handschrift (aus dem 6. Jahrhundert)¹⁰ liegen zu weit ab; griechische handschriftliche Quellen mit dem griechischen Text setzen im Abendland erst im 11. Jahrhundert ein (sind vielleicht erst in der Periode des Humanismus nach dem Abendland gekommen). Aber wahrscheinlich dürfte eine Textgestaltung gegeben sein, die noch der endgültigen Fassung des Gloria-Textes vorausliegt. Und das griechische Gewand rührt von einer Übersetzung her; denn die byzantinische Liturgie kennt nicht das Gloria (eine Herkunft aus der früheren griechisch-alexandrinischen Liturgie scheidet erst recht aus).

Was die stilistische Haltung der als griechisch angesprochenen Lehnmelodie anlangt, ist zu erwarten, daß sich in ihr jene vorgenannten musikalischen Merkmale finden, die das Gloria XIV kennzeichnen. Hierbei ist für den allenfalls vorkommenden Tenorwechsel im III. Ton daran festzuhalten, daß dieser bislang als

¹⁰ A. Siegmund, a. a. O., S. 141.

spezifische Erscheinung der abendländischen Musikentwicklung verstanden wird und in Lehre und Praxis der byzantinischen Musik nicht nachgewiesen ist. So schränkt sich die Deutung der Lehnmelodie dahin ein: Wie die Textfassung gehört auch die Vertonung derselben gräzistischen Bewegung an, die hinter der „*Missa graeca*“ insgesamt steht.

Das oben erwähnte „*Doxa*“ aus Fleury vom Jahre 877 hat es schon gezeigt, und die vorliegende Lehnmelodie dürfte es bestätigen: Text-Entwicklung unseres Messe-Ordinariums und *Missa graeca* greifen zum Teil ineinander.

(Abgeschlossen im November 1951)

Doppelchor und Psalmvortrag im Frühmittelalter

VON CORBINIAN GINDELE, BEURON

Es ist eine weitverbreitete Sitte, die einzelnen Verse im Psalmengesang der Klosterkirchen auf zwei Chorthälften oder auf einen kleinen Chor (*schola*) und den großen Chor (*chorus*)¹ zu verteilen. Ja, man sieht in diesem doppelchörigen Singen der Ps.-Verse geradezu die klassische Art des Ps.-Vortrags, also jene des frühen MA. Wie hat man sich aber tatsächlich die Aufführungspraxis des Ps.-Vortrags im frühen MA vorzustellen?

Um diese etwas schwierige Frage zu beantworten, geht man am besten von jener Einteilung aus, die für das frühe MA die wichtigste war: vom *psalmus directaneus* und dem Psalm mit Antiphon². Der Zeitdauer nach ist zwar in der heutigen Aufführungspraxis zwischen *psalmus directaneus* (= Psalm ohne Antiphon) und Psalm mit Antiphon nur ein ganz geringer Unterschied, aber im frühen MA war er sehr groß. Zeuge dafür ist Gregor v. Tours († 598), der die beiden Arten des Ps.-Vortrags als *verschiedene* Zeitmaße benützt. Wäre für ihn zwischen Psalm mit Antiphon und Psalm ohne Antiphon nur ein so geringer Unterschied, wie er in der heutigen Praxis zustande kommt, so wäre es sinnlos, jede von beiden Arten als Zeitmaß zu gebrauchen³. Welche der beiden Arten länger dauerte, darüber kann kein Zweifel herrschen: es ist der Vortrag des Psalms mit Antiphon, in welchem die Antiphon vor dem Psalm gesungen und nach den einzelnen Ps.-Versen wiederholt wird. Bei Gregor v. Tours bedeutet also Psalm mit Antiphon so viel wie Singen der Ps.-Verse mit Einschub der Antiphon zwischen den einzelnen Ps.-Versen. St. Benedikt benützt für diesen Ps.-Vortrag in seiner Regel nur den Ausdruck „Psalm mit Antiphon“, auch für den sog. Invitatoriumpsalm, den wir heute noch als echten *psalmus responsorius*, also als Psalm mit Einschüben, singen.

Von der Antiphon als Einschub zwischen die Ps.-Verse können wir nun ohne weiteres schließen, wie der Psalm und seine Antiphon auf den Sängerchor verteilt wurden. Wenn nämlich die Antiphon immer wiederholt wird, ist es geradezu eine

¹ Chorus ist der Name für „alle“ Sänger. In diesem Sinn wird er auch für alle Sänger der Schola gebraucht.

² Vgl. P. Basilius Steidle, *Psalmus directaneus*. Benediktinische Monatsschrift, 1952, Heft 5/6.

³ De cursu stellarum ratio: Martius. Quando stella est in hor. 2. diei, si surgas, dicis nocturnus et galli canto, quae dupliciter . . . hoc est in directis 60 psalmos. Quibus expeditis, psallis in antyphanis 20 psal. et stilla illa venit ad horam 5. diei.