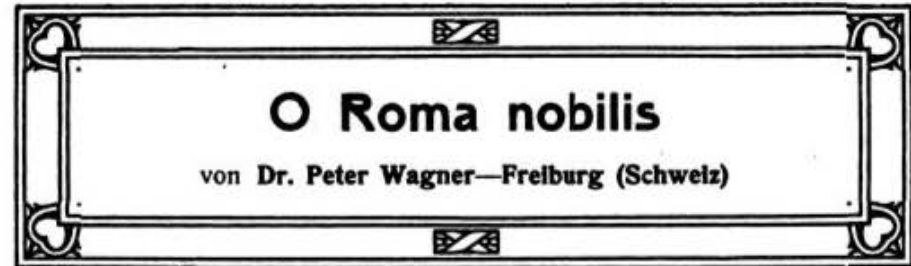


zu berücksichtigen. Der zweite Teil bringt eine Reihe von „Kleinen Beiträgen“ mehr praktischer Natur, so daß nun die Wünsche derjenigen erfüllt sind, welche den ersten Teil des K. J. vornehmlich der Wissenschaft, den zweiten Teil der Praxis zugestanden wissen wollen. Und in der Tat wäre gerade dieser Teil geeignet, eine Heimstätte für den „Allgemeinen deutschen Cäcilienverein“ zu werden; hier könnten Anregungen, Besprechungen, Meinungsäußerungen, Ereignisse usw., welche sich über die Grenzlinie des Alltäglichen erheben und Anspruch auf allgemeinere Beobachtung verdienen, eine bleibende Stätte finden. So sei denn hiefür der zweite Teil bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Was den dritten Teil „Kritiken und Referate“ anbetrifft, so hat derselbe nicht den Zweck, eine vollständige Bibliographie der Jahreserscheinungen zu bieten, sondern seine Aufgabe besteht in der kritischen Beleuchtung der eingelaufenen Literatur; wenn dieselbe dank dem Entgegenkommen der einzelnen Verleger (voran der Firma Breitkopf und Härtel), per accidens zu einer ziemlich vollständigen sich gestaltet, um so besser und begrüßenswerter. Dem Kenner wird es ohnehin nicht entgehen, daß manche der kritischen Referate (besonders der ersten Abteilung) weit über den Rahmen einer sonst üblichen Besprechung hinausgehen und mitunter wertvolle Beiträge zur Musikgeschichte und -Ästhetik bieten.

Möge der 22. Jahrgang des K. J. zu den alten Freunden neue werben!

Regensburg, am Feste der hl. Cäcilia

Der Herausgeber



1. O Roma nobilis, orbis et domina,
Cunctorum urbium excellentissima,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et liliis virginum candida:
Salutem dicimus tibi per omnia,
Te benedicimus: salve per secula.
2. Petre, tu præpotens cælorum claviger.
Vota precantium exaudi jugiter.
Cum bis sex tribuum sederis arbiter,
Factus placabilis iudica leniter,
Teque petentibus nunc temporaliter
Ferto suffragia misericorditer.
3. O Paule, suscipe nostra precamina,
Cuius philosophos vicit industria.
Factus œconomus in domo regia
Divini muneris appone fercula,
Ut, quæ repleverit te sapientia,
Ipsa nos repleat tua per dogmata.

I.

Achtzig Jahre erst sind vergangen, seit dieser Hymnus zum Preise der ewigen Stadt der Kenntnis und dem Studium der Gelehrten erschlossen wurde. In seinem Rheinischen Museum für Philologie, Geschichte und griechische Philosophie veröffentlichte ihn B. G. Niebuhr, im dritten Jahrgang 1829 S. 7, aus der Vatikanischen Handschrift 3227, welche die ciceronianischen Philippiken enthält. Sie ist bisher die einzige bekannte Quelle des Hymnus geblieben. Niebuhr las an zwei Stellen den vatikanischen Text ungenau; in Strophe 2, Vers 5 las er *precantibus* und in Strophe 3, Vers 1 *peccamina*, wo die Handschrift *petentibus* und *precamina* hat. Die vatikanische Handschrift hat in Strophe 1, Vers 4 *virginum liliis*, wie Niebuhr richtig bemerkte; der Grund, weshalb ich die Lesart *liliis virginum* vorziehe, wird später offenbar werden. Niebuhr setzte die Handschrift ins 10. Jahrhundert, war aber geneigt, dem Liede selbst ein höheres Alter zuzusprechen, vornehmlich deshalb, weil von den über dem Hymnus stehenden „antiken Noten der päpstliche Kapellmeister Baini, ein höchst befugter Richter und wahrhaftiger Zeuge, erklärt, daß er keine Kirchenmelodie kenne, worin die altgriechische Melodie so rein

sei," und dieser Umstand schein sie über das 7. Jahrhundert hinauf zu setzen. Ja er versicherte, „der Hymnus könne nicht nach dem Untergange des westlichen Reiches gedichtet sein: wer sollte nachher, in einem zum öffentlichen Gesang bestimmten Liede, die Stadt *domina orbis* und mit der Heiterkeit im Feierlichen begrüßt haben?“ Weiter glaubte Niebuhr, das Lied sei „zerstückt, verwässert und in schlechtem jambischem Takt übertragen dem Hymnus *Aurea luce* etc. einverleibt“ worden, „welchen die römische Kirche am 28. Junius singt“. Gemeint ist der Hymnus zu St. Peter und St. Paul (29. Juni), der in seiner ursprünglichen, noch heute in den alten Orden üblichen Fassung mit *Aurea luce* beginnt, während der neuere, unter Urban VIII. „reformierte“ Text lautet: *Decora lux* etc.

Die Lesart Niebuhrs wurde von Fr. Joh. Heinr. Schlosser übernommen, der 1852 in seinem Werke *Die Kirche in ihren Liedern* durch alle Jahrhunderte, Bd. I. S. 118, eine deutsche Übersetzung des Hymnus und im Anhang S. 421 eine erweiterte Fassung veröffentlichte. In dieser lautet die erste Strophe also:

Alma credentium mater ecclesia,
Divini filii sponsa purissima,
Superna spiritus afflata gratia,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et virginum liliis candida:
Te benedicimus, salve per sæcula.

Die drei ersten Verse dieser Lesart weichen von der Niebuhrschen ab; auch fehlt der Vers *Salutem dicimus tibi per omnia*. Die zweite und dritte Strophe der umfangreicheren Fassung sind durch die entsprechenden Strophen derjenigen Niebuhrs gebildet; dagegen sind als vierte und fünfte Strophe noch hinzugefügt:

Joannes ordinis factorum conscie,
Mystico numinis edoctus lumine,
Tu nostris precibus leniter adnue:
Ut quo calueris candente pectore,
Divini percitos amoris fulmine
Nos beatifices tuo precamine.

Tuque, christicolæ turbæ præsidium,
Virgo deipara, cœlorum gaudium,
Clementer suscipe gemitus supplicum:
Tuum clientibus per patrocinium
Ut, data venia cunctorum criminum,
Condonet filius gaudia cœlitum.

Schlosser führt endlich auch eine Variante zu der dem hl. Petrus gewidmeten Strophe an:

Petre, tu præpotens cœlorum claviger,
Agnos cum ovibus pascens perenniter,
Cum bis sex tribuum sederis arbiter,

Parce fragilibus, iudica leniter,
Pro successoribus, ut alto naviter
Fungantur munere, precare jugiter.

Weder für die erweiterte, fünfstrophische Fassung, noch für die Variante der zweiten Strophe gibt Schlosser eine Quelle an. Daniel, im *Thesaurus hymnol.* IV (1855) S. 100 vermutet, die Schlossersche Paraphrase sei das Werk eines neueren Poeten und Schlosser habe sie wegen ihrer Schönheit und Harmonie mit dem dreistrophischen Original aufgenommen.

Gegen die Niebuhrsche Annahme von der Herkunft des Hymnus machte Daniel den gleichen Ausklang der Verse geltend; dieser weise nicht auf die letzten Jahre des römischen Reiches hin, sondern eher auf das 7. und 8. Jahrhundert. Die Bezeichnung *Orbis domina*, „Herrin der Welt“, trafe geradesogut für das mittelalterliche wie für das antike Rom zu und sei auch unzähligmals in mittelalterlichen Autoren zu finden. Daniel führt einige derartige Stellen an. Von dem Bainischen Argument für das hohe Alter des Gesanges will er vollends gar nichts wissen.

Daniels Freund, Friedr. Hurter, war der erste, der in dem Liede einen Pilgergesang vermutete. Er schrieb an Daniel die schönen Worte: „Dieses Lied ist offenbar ein Pilgerlied, angestimmt von denjenigen, welche die Schwellen der hl. Apostel besuchten, alsbald sie aus der Ferne der ewigen Stadt ansichtig wurden; daher die Anrede an dieselbe, durchglüht mit allen den Erinnerungen, welche in der Brust des sehnsüchtigen Pilgers sich drängen mußten, daher auch die Anrede der beiden Apostel, zu deren Heiligtümern der Pilger zog.“

Alexander Riese begnügte sich in der Præfatio p. XXXIX des zweiten Faszikels seiner *Anthologia Latina* (Leipzig, Teubner 1870) mit einem Abdruck des Niebuhrschen Textes; wie Daniel, erblickt er in den *fines consonantes* und der *rhythmica versuum structura* einen Beweis dafür, daß der Hymnus nicht dem Altertume, sondern dem Mittelalter angehöre.

Zuletzt hat Ludwig Traube 1891 in den *Abhandlungen der Kgl. Bayer. Akademie der Wissenschaften* I. Cl. XIX. Bd. II. Abt. dem Hymnus eine wenn auch wenig umfangreiche Untersuchung gewidmet. An der Hand einer photographischen Wiedergabe aus der vatikanischen Handschrift vermochte er die beiden Lesefehler Niebuhrs zu berichtigen. Mit Geschick widerlegte er die von Niebuhr für seine Auffassung vom Alter des Gedichtes vorgebrachten Argumente, richtete sich aber besonders gegen die Vorstellung, daß der liturgische Hymnus *Aurea luce* dem *O Roma nobilis* tributpflichtig sei.¹⁾

¹⁾ Außer den genannten Gelehrten, die den Hymnus geschichtlich oder literarhistorisch zu würdigen unternahmen, haben noch andere seinen Text abgedruckt,

II.

Niebuhr war nicht von selbst auf das *O Roma nobilis* aufmerksam geworden; er steht nur an der Spitze seiner literarischen Geschichte im 19. Jahrhundert. Das Verdienst, den Hymnus dem Dunkel der Vergessenheit entrissen zu haben, gebührt vielmehr dem von Niebuhr auch erwähnten päpstlichen Kapellmeister Giuseppe Baini († 1844). Um das Jahr 1825 widmete dieser dem preußischen König Friedrich Wilhelm III.,¹⁾ bekanntlich einem großen Verehrer der altklassischen Polyphonie, sein „Tentamen renovationis Musicae Harmonicae Syllabico-Rhythmicae super Cantu Gregoriano saeculo septimo in Ecclesia pervulgatae.“²⁾ Aus einem Brief Zelters an Goethe erfahren wir, daß der preußische Gesandte beim päpstlichen Hofe, Bunsen, mit andern Schätzen im Jahre 1827 den Hymnus nach Berlin brachte und dieser am 27. November desselben Jahres in Gegenwart des Kronprinzen durch die Singakademie aufgeführt wurde (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, herausgegeben von Riemer, Berlin 1834, 3. Teil, S. 446). Baini erwähnt seine Quelle zweimal, in der Præfatio und vor der Niederschrift des Hymnus selbst: es ist der vatikanische Codex lat. 3227, dessen Fassung er entzifferte und dann vierstimmig setzte. Das ganze Stück lautet bei ihm:

O Ro-ma no-bi-lis or - bis et Do-mi-na, cun-cta-rum

immer in der Niebuhrschen Lesart. Ich erwähne (nach Chevaliers Repertorium hymnologicum I 235): Du Méril, Poésies populaires latines I 239; Mai, Nova Patrum bibliotheca I, II 206; Moll, Hymnarium (1861) 126; Rolland, Rome (1870) 10; Mohr, Manuel de chant (1877).

¹⁾ Das Kirchenmusikalische Jahrbuch 1894 S. 81 schreibt irrtümlicherweise Fr. Wilhelm IV.

²⁾ Das Bainische Tentamen besteht aus einer vierstimmigen Fassung der lateinischen liturgischen Hymnen, denen eine Præfatio vorausgeschickt ist. Der Hymnus *O Roma nobilis* steht daselbst als Nr. 57. Einen Appendix zum Tentamen widmete Baini dem preußischen Kronprinzen, dem späteren König Friedrich Wilhelm IV. Es war mir vergönnt, aus der Proskeschen Bibliothek in Regensburg die durch Proske selbst im August 1835 in Rom von dem Bunsenschen Original genommene Abschrift zu benutzen, auf welche ich durch eine Notiz in Mendel-Reißmanns Musik. Konversations-Lexikon I S. 418 hingelenkt worden war.

ur - bi-um ex-cel - len-tis-si-ma, ro-se-o mar-ty - rum san-gui-ne

ru-be-a, al-bis et vir-gi-num li-li-is can-di-da, sa-lu-tem

di-ci-mus ti-bi per o-mni-a, te be-ne-di-ci-mus,

Am Ende der 3. Strophe:

sal - ve per sæ - - cu - la. A - men.

Der Text *Bainis* unterscheidet sich von dem durch Niebuhr einige Jahre später aus derselben Quelle geschöpften an einigen Stellen. In der zweiten Strophe Vers 3 liest *Bainis* *sedebis* statt *sederis*, in der dritten Strophe Vers 2 *ruit* statt *vicit*, Vers 5 *expleverit* statt *repleverit*. Dagegen hat er richtig *petentibus* und *precamina*, wo Niebuhr *precantibus* und *peccamina las* (zweite Strophe Vers 5 und dritte Strophe Vers 1). Da *Bainis* in den Bearbeitungen der sämtlichen Hymnen die Chormelodie in die Oberstimmen legte, so müssen wir auch hier in der Sopranmelodie diejenige erblicken, die *Bainis* aus der vatikanischen Handschrift herausgelesen hat. Dementsprechend bestimmt er die Tonart als Phrygius mixtus cum Jonico necnon cum Hyperphrygio mutata sede. In der Tat beginnt seine Melodie phrygisch, ergreift aber in Vers 2 das Jonische und in Vers 5 das in die untere Quinte transponierte (mutata sede) Hyperphrygische. Letzteres faßt er, wie der Präfatia zu entnehmen ist, als Tonus XII. mit der arithmetisch geteilten Oktav F-B-f und als plagale Form des Tonus XI., hyperäolisch mit der harmonisch geteilten Oktav B-F-b.

Zelter fand die „Melodie aus dem VII. Jahrhundert“ modern genug, war also von ihrem hohen Alter wenig überzeugt. Ebenso wenig sagte ihm die *Bainische* vierstimmige Bearbeitung zu. Sie war ihm zu weich; er meinte vielmehr mit Goethe, „man könne sich die Anfänge der Kunst nicht zu klein vorstellen“.

Nach seiner ersten Aufführung in der Berliner Singakademie, von der übrigens Blumner in seiner Geschichte des Institutes (1891) nichts vermeldet — sie war wohl eine solche in privatem Kreise — verschwand der Hymnus aus dem Gesichtskreis der Kunstfreunde. Nur die Philologen fuhren, wie wir sahen, fort, sich um seine poetische Form, seine sprachlichen Eigenheiten und sein Alter zu bemühen. Erst im Jahre 1873 machte Joseph Seiler, Organist zu St. Mauritius bei Münster in Westfalen, wieder auf ihn aufmerksam in der Trierer, von Hermesdorff redigierten *Cäcilia*, XII. Jahrg., Nr. 12, S. 95, und veröffentlichte *Bainis* Übertragung und Bearbeitung zum ersten Male in der Beilage dazu.¹⁾ Sein Freund Ludwig Erk in Berlin (von 1836 bis 1847 Mitglied der Singakademie) hatte ihm die *Bainische* Bearbeitung mit historischen und andern Notizen zugeschickt. Wir erfahren von Seiler (Erk), daß die Musik auf Bunsen einen solchen Eindruck gemacht hatte, daß er die Melodie mit einem neuen Text in sein später ediertes Gesangbuch aufnahm. Interessant ist Seilers Rechtfertigung der *Bainischen* Bearbeitung.

¹⁾ Hermesdorff hat den vierstimmigen Satz auf zwei Systeme zusammengedrängt, wobei einige Versehen unterliefen. Auch die Textunterlage ist nicht ganz originalgetreu, so bei *Excellentissima, roseo*; beim Übergang von *dicimus* zu *tibi* in Vers 5 ergab die Zusammenziehung auf zwei Systeme parallele Quinten zwischen Tenor und Bass.

Die Verbindung der „altertümlichen Herbigkeit“ und „moderner Anklänge“ entspreche, so meinte er, *Bainis* Absicht, da er neben dem „gewaltigen Pfortner des Himmels, neben dem Richter der zwölf Stämme“ auch die „lilienreinen Jungfrauen, deren Asche in den Katakomben der edlen Roma ruhet“, zu besingen hatte. „Daher die von Zelter getadelten Sext- und Quartsextakkorde, welche man allerdings bei den Meistern früherer Jahrhunderte nicht findet.“

Traube hat, wie schon bemerkt, seiner kurzen Abhandlung über den Hymnus eine Lichtdruckabbildung der vatikanischen Vorlage beigelegt. Dieselbe gestattete ihm, den bis dahin immer maßgebenden Niebuhrschen Text zu verbessern. Nur wenig ist es, was dabei für die kritische Untersuchung der Singweise herauskam. W. Brambach, den er um sein Urteil über das Alter der Aufzeichnung ersuchte, war geneigt, die Neumen dem 11. Jahrhundert zuzuweisen. *Bainis* Übertragung und Seilers Veröffentlichung derselben blieben Traube und Brambach unbekannt, so daß keinem von beiden der Gedanke kommen konnte, sie an der photographischen Nachbildung zu prüfen.

III.

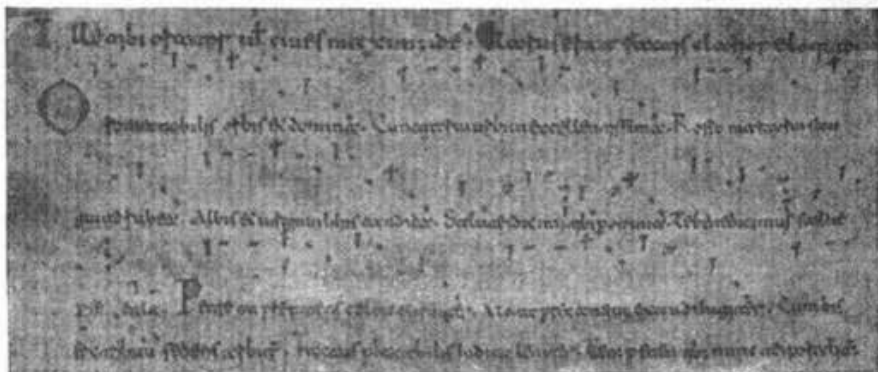
Sind bisher ausschließlich die Gelehrten zu Worte gekommen, die im Laufe des vorigen Jahrhunderts dem Hymnus von der literarischen oder musikalischen Seite näher getreten sind, so wird der Leser nunmehr eine Stellungnahme zu diesen Resultaten mit Recht erwarten.

Gelegentlich der Ausstellung vatikanischer Chordokumente während des römischen Chorkongresses im April 1904 erhielten die Teilnehmer am Kongresse den *Catalogo sommario*, einen willkommenen Führer durch die reichen Schätze der päpstlichen Bibliothek an gregorianischen Handschriften. Man konnte darin lesen (S. 58): 178. Vatic. 3227, ff. 80, sæc. XIII. In fine al Ciceronis Philippicarum liber (sæc. XII.) è aggiunto il Cantico *O Roma nobilis, orbis et domina*. Senza righe. Kein Wort ließ ahnen, daß der Hymnus schon wiederholt das Interesse der Forscher auf sich gezogen hatte. Ich verlor den Gegenstand nicht aus den Augen. Rev. H. M. Bannister, der hochverdiente und stets hilfsbereite Oxforder Gelehrte, der die Räume der päpstlichen Bücherei zu seiner zweiten Heimat gemacht hat, besaß die Güte, mir eine sehr sorgfältige, wieder mit der Hand hergestellte Abschrift zu besorgen. Mein verehrter Kollege an der Universität Freiburg in der Schweiz, Herr Prof. Steffens, machte mich mit der Lichtreproduktion Traubes bekannt und hatte sogar die Freundlichkeit, durch eine neue, auf seiner jüngsten italienischen Studienreise in der Größe des Originals von ihm selbst aufgenommene Photographie mich zu erfreuen. Derselbe entdeckte eine zweite, bisher unbekannt aufgezeichnete des *O Roma*

nobilis in einer Monte-Cassineser Handschrift und hat dadurch die endgültige Entzifferung der Singweise des Hymnus ermöglicht.

Schon die Vergleichung meiner Abschrift der vatikanischen Handschrift mit der Lesart Bainis verursachte mir große Überraschung. Sie steigerte sich bei der Einsichtnahme in die Steffensschen Photographien. Um das Resultat hier gleich vorwegzunehmen: die Bainische Übertragung ist ein pures Phantasiegebilde, und keine einzige Note derselben stimmt mit dem Original überein. Die Melodie, die Bunsen und seine Freunde entzückte und als Werk des 7. Jahrhunderts in Bunsens Gesangbuch übergang, stammt aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts.

Ich unterbreite dem Leser zunächst ein Faksimile der vatikanischen Handschrift 3227.



Die obere Partie der Seite ist durch ein lateinisches Gedicht, einen Abschnitt aus den Versus XII Sapientum, ausgefüllt. Unser Lied beginnt mit Zeile 14 und ist in longobardischer Schrift aufgezeichnet. Neumierte sind die ganze erste Strophe und von der zweiten die beiden ersten Verse und die ersten zwei Worte des dritten Verses. Die Neumen sind die longobardischen oder beneventanischen, die ich in der „Neumenkunde“ S. 136 ff. beschrieben und erklärt habe. Eine Notenlinie ist nicht gezogen, dagegen alle Zeichen diastematisch, d. h. so geordnet, daß ihre Höhe genau dem Verlaufe der Melodie entspricht. Der Custos am Ende der Zeile hilft den melodischen Faden von Zeile zu Zeile weiterführen. Die verwendeten Tonzeichen sind die Virga, das breite und das runde Punctum, ferner der Climacus und Climacus resupinus (jener bei *dici-mus* und *benedicimus*, dieser bei *saecula*). Dazu kommen die liqueszierenden Zeichen zu ziemlich häufiger Verwendung. In moderne Choralnoten läßt sich die Neumierung also übertragen, wobei aus typographi-

schen Gründen die liqueszierenden Neumen durch ihre Normalform mit über dem Text stehendem Stern ersetzt sind:

Bekanntlich entbehren linienlose Neumierungen für uns der Klarheit, und schließen selbst in diastematischer Fassung, wie die vorliegende, Zweifel über die Lage der Melodie nicht aus. Ich verzichte darauf, die Möglichkeiten der Lokalisierung dieser Aufzeichnung zu erörtern, da die Handschrift aus Monte-Cassino alle derartigen Schwierigkeiten aus dem Wege räumt. Beachtung verdient jedoch die Verwendung der drei Zeichen für den Einzelton ■ ■ ◆; sie stimmt genau mit der Deutung überein, die ich in der „Neumenkunde“ für die longobardische Neumierung überhaupt aufstellte. Die Virga steht immer als höchster Ton einer melodischen Bewegung, das Punctum ■, wenn diese auf der erreichten Höhe stehen bleibt, das ◆ bei der Bewegung in die Tiefe. Ein rhythmischer Wertunterschied ist nicht gemacht. Soviel erhellt aber schon aus der unvollkommenen Aufzeichnung, daß Bainis Singweise und die des Originals nichts gemein haben. Dagegen ist über die Bestimmung des Hymnus aus der vatikanischen Aufzeichnung nichts zu entnehmen. Er tritt daselbst als Lückenbüßer auf. Bezeugten nicht die Neumen seine praktische Verwendung als zu singendes Lied, so würde man aus seiner Nachbarschaft wie aus einer Aufnahme in eine Handschrift von Reden Ciceros schließen dürfen, er verdanke seine Überlieferung lediglich einem literarischen Interesse.

Alle diese Unklarheiten beseitigt die Aufzeichnung des Hymnus in der Handschrift Q 318. (früher 136 oder 536) von Monte-Cassino, dem

Antiphone, noch ein Responsorium, noch ein Hymnus liefert eine Parallele dazu. Im Ensemble der liturgischen Gesangsformen ist für eine Weise wie die der *O Roma nobilis* kein Platz. Es ist daher ausgeschlossen, daß unser Lied jemals eine Verwendung in der Liturgie gefunden haben könne.

Dem scheint aber die Angabe des Psalmes in der Monte-Cassinenser Handschrift zu widersprechen. Ein Psalm weist auf das liturgische Officium, eine Psalmangabe mit Tonzeichen auf das gesungene Officium. Sehen wir zu. Jedermann erkennt in den Buchstaben, die über den Vokalen *E o i a* und *e u o u a e* am Schlusse des Hymnus stehen, das Initium und eine Finalis der antiphonischen Psalmformel des 7. Kirchentones. Die Vokale *e u o u a e* sind diejenigen der Worte *saeculorum amen*; sie werden den psalmodischen Differenzen von Anfang an in den Gesangbüchern untergelegt. Die Vokale *E o i a* müssen in ähnlicher Weise den Anfang eines Psalmes angeben. Einen Psalm aber, der also beginnt, gibt es nicht, und die Annahme eines Irrtums des Schreibers ist unabweisbar. Er muß überhaupt am Ende seiner Aufzeichnung etwas flüchtig gearbeitet haben, denn er hat in der Buchstabennotierung des Psalminitiums einmal den Buchstaben *s* (= *d*) vergessen; der Vokal *a* am Ende des Initiums hat kein Tonzeichen. Verändern wir die Reihenfolge der Vokale und lesen wir statt *E o i a*: *E a i o*, so haben wir die ersten Vokale von Ps. 120, *Levavi oculos meos in montes: unde venit auxilium mihi*. Dieser Psalm war schon im alten Bunde der Pilgerpsalm; die Juden pflegten ihn anzustimmen, wenn sie auf der Wallfahrt zur Hl. Stadt des Tempels ansichtig wurden. Niemand wird verkennen, wie trefflich sich gerade dieser Psalm auch in die Situation einreicht, welche der Hymnus *O Roma nobilis* uns vorführt. Ich halte es für erwiesen, daß der Schreiber der Monte-Cassinensischen Handschrift den Ps. 120 vermerken wollte. Weit also entfernt, die Behauptung des nichtliturgischen Charakters des Hymnus umzustoßen, gestattet die Angabe eines Psalmes vielmehr, seine Bestimmung zu fixieren. Das *O Roma nobilis* ist ein religiöses, geistliches Lied, ein Pilgergesang, den man auf der Wallfahrt zur Grabstätte der Apostelfürsten sang. Die Hurtersche Vermutung (vergleiche oben S. 3) hat damit eine bedeutsame Stütze gewonnen. Ist aber die Melodie des *O Roma nobilis* eine Originalmelodie? Auch diese Frage läßt sich beantworten. Die vatikanische Handschrift bringt hinter unserem Hymnus ein in demselben Versmaß abgefaßtes lateinisches, aber weltliches Lied erotischen Charakters, *O admirabile Veneris ydolum*. Auch dieses Gedicht ist von Niebuhr und seinen Nachfolgern herausgegeben und kommentiert worden. Es trägt keinerlei melodische Aufzeichnung, wenn schon der unmittelbare Anschluß an das gleichgebaut und neumierte *O Roma nobilis* die Verwendung derselben Singweise für beide Lieder sicherzustellen scheint.

Zur Bestimmtheit verhilft uns die von Jaffé in der Universitätsbibliothek Cambridge aufgefundene Handschrift Cod. 1567 (C), die einen angelsächsischen Schreiber des 11. Jahrhunderts zum Verfasser hat und das Lied *O admirabile Veneris ydolum* neumierte. Die Neumen dieser Handschrift¹⁾ entsprechen den beiden italienischen Aufzeichnungen bis auf die beiden letzten Verse, wo die englische Handschrift eine einfachere Lesart zur Voraussetzung hat, als jene. Wir müssen daraus den Schluß ziehen, daß die Monte-Cassinensische und die noch etwas spätere vatikanische Notierung eine Entwicklung der ursprünglich fast ganz syllabischen Melodie ins Melismatische hinein darstellen. Die Priorität der Singweise für den weltlichen Text dürfte aber aus ihrem merkwürdigen melodischen Bau hervorgehen. Schon die Wiederholung derselben melodischen Periode für mehrere Verse ist ein beliebtes Ausdrucksmittel einfacher, volkstümlicher, weltlicher Melodik. Die in neuerer Zeit bekannt werdende Volksmusik namentlich der Ungarn und Slaven, die in vielen Dingen ein bei uns längst überwundenes Stadium künstlerischer Entwicklung und Elemente der mittelalterlichen Musik mit sich führt, liefert mit solcher Struktur zahlreiche Vergleiche. Ich will natürlich damit nur sagen, daß unsere Singweise die Kennzeichen alttümlicher Volksmusik an sich trägt. In dieselbe Richtung weist uns der entschiedene Durcharakter, der in der Notierung von Monte-Cassino aus dem 11.—12. Jahrhundert unverdorben vorliegt, in der späteren vatikanischen aber durch das *fa* am Ende von *benedicimus* durchbrochen ist. Von diesem später bezeugten Tone abgesehen, hält sich die Melodie ganz im Hexachordum durum *G—e*. Erst die Psalmformel des 7. Tones hat die Tonalität der Melodie der kirchlich-liturgischen Art nähergebracht. Daß aber die mittelalterliche Volksmusik eine Vorliebe für das Durgeschlecht kennzeichnete, ist längst erwiesen.

Die Singweise des *O Roma nobilis* bietet uns demnach das interessante Beispiel einer weltlichen Melodie, die auch für einen geistlichen (nicht kirchlichen) Text in Anspruch genommen wurde. Dieser Übergang musikalischen Stoffes aus dem weltlichen Gebiete ins religiöse ist seit dem 4. Jahrhundert in der Kirche nachweisbar, seit den Tagen des syrischen Hymnoden Ephrem bis zum Ausgange des Mittelalters, wie die Messen und Motetten über volkstümliche Lieder, ja wie die Geschichte des deutschen Kirchenliedes lehrt, bis in die neuere Zeit. Unsere Untersuchung bereichert den Schatz der bisher bekannten Beispiele dieses Vorganges um ein neues, bemerkenswertes. Ebensowenig wie freilich die Melodie im 11., 12. und 13. Jahrhundert dem gewöhnlichen Manne Anlaß zu Bedenken irgend welcher Art gab, ebensowenig läßt sich heute ihre ursprüngliche Verwendung aus ihren Noten ablesen. Die erhabenen

¹⁾ Bei Traube I. c.

Worte des Pilgerhymnus haben auch sie geheiligt, und wem es darauf ankommt, in einem ehrwürdigen, des poetischen Wertes in Form und Inhalt durchaus nicht entbehrenden Gedichte die ewige Stadt zu preisen, der mag auch noch heute zu *O Roma nobilis* greifen mit seiner alten, aber einfachen und volkstümlichen Melodie.

Auf das Andenken des trefflichen Bains aber wollen wir uns hüten Steine zu werfen. Er hat zwar die vatikanischen Neumen nicht zu entziffern vermocht — das vermochte damals auch kein anderer — und viele in die Irre geführt. Was er als Singweise des 7. Jahrhunderts bot, entsprang mehr der Sehnsucht, den Schleier von dem Jahrhunderte hindurch verhüllten Kunstwerk zu heben, als sicherem, ruhigem Forschen. Dennoch aber hat er den Anstoß dazu gegeben, daß die Wissenschaft sich mit dem Hymnus beschäftigte. Den Text hat er ohne schwere Schäden zum ersten Male festgestellt und seinen großen Verdiensten noch dies eine hinzugefügt. Die Singweise war erst einer Zeit erreichbar, welche die Erforschung der künstlerischen Vergangenheit mit schärferen Instrumenten betreibt, als sie seine Zeit kannte.

IV.

Die Ergebnisse vorliegender Studie lassen sich in den folgenden Sätzen präzisieren und zusammenfassen:

1. Zu dem bisher als ausschließliche Quelle des *O Roma nobilis* geltenden Cod. lat. Vat. 3227, in welchem der Hymnus von einer Hand des 13. Jahrh. eingetragen ist, kommt eine ältere Aufzeichnung in dem Cod. Monte-Cassino 318 aus dem 11.—12. Jahrh., die aber vom Texte nur die erste Strophe überliefert. Die von Schlosser veröffentlichten Varianten stützen sich schwerlich auf handschriftliche Überlieferung; die Strophen zu Ehren des hl. Johannes und der Muttergottes scheinen dem Wunsche, auch die römischen Kirchen S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore zu feiern, ihr Dasein zu verdanken.

2. Die gegen seine Herkunft aus dem Altertum vorgebrachten Argumente sind stichhaltig. Eine nähere Datierung aber innerhalb des Mittelalters verbietet sich, da sowohl seine poetische Form wie sein gedanklicher Inhalt für eine große Spanne Zeit in Anspruch genommen werden dürfen. Die vollständige Beiseiteschiebung aller Rücksicht auf die Silbenquantität, die Zählung der Silben, die hier zu der volkstümlichen Verbindung von je zwei Sechssilbern zu einem Vers zusammentreten, die gleichmäßige und sorgfältige Behandlung der Wortakzente, endlich der gleiche Ausklang der Verse, alles das gehört zu den Requisiten der ausgebildeten rhythmischen Dichtung des Mittelalters, die das *O Roma nobilis* in einem reifen und vollkommenen Exemplar veranschaulicht. Aus dem Inhalt

des Hymnus läßt sich für seine Datierung nur entnehmen, daß er aus einer Zeit stammt, in welcher die ewige Stadt als Schauplatz der Triumphe des Christentums und als Hüterin der Apostelgräber gefeiert wurde. Unter solchen Verhältnissen beschränkt man sich am besten auf die Angabe seiner ersten quellenmäßigen Überlieferung im 10.—11. Jahrh.

3. Eine große Verbreitung scheint er nicht besessen zu haben, da er bisher nur in zwei Handschriften longobardisch-beneventanischer Schrift gefunden wurde. Es muß dahingestellt bleiben, ob eine Untersuchung alter Pilgerberichte eine größere Verwendung feststellen kann, überhaupt eine solche über die Grenzen von Mittel- und Süditalien hinaus. Daß wir aber ein Pilgerlied in ihm sehen dürfen, dazu berechtigt uns die Beschaffenheit seiner Niederschrift in seinem ältesten Dokumente.

4. Seine Singweise stammt von einem gleichgebauten weltlichen Liede, das in der vatikanischen und in einer englischen Handschrift vorliegt. Vielleicht stand ihre melodische Monotonie ihrer Verbreitung im Wege.

5. Die auf Bains zurückgehende und bisher als authentisch geltende Singweise ist unecht und in Tonart, Melodie und Rhythmus vom Original durchaus verschieden, übertrifft es aber an Schwung, Hoheit und religiösem Charakter.

6. Die echte Singweise des *O Roma nobilis* ist durch die Monte-Cassinenser Handschrift in aller wünschenswerten Deutlichkeit überliefert.

Eine Umschrift der letzteren in modernen Noten und eine harmonische Begleitung möge den Beschluß machen.

O Ró-ma nó-bi-lis ór-bis et dó-mi-na Cun-ctá-rum úr-bi-um

ex-cel-len-tis-si-ma, Ró-se-o már-ty-rum sán-gui-ne rú-be-a,

Al-bis et li - li - is vir - gi - num cán - di - da, Sa - lú - tem dí - ci - mus

ti - bi per ó - mni - a, Te be - ne - dí - cimus, sal - ve per sæ - cu - la.¹)

¹) Mit Absicht und aus guten Gründen habe ich der Übertragung in moderne Schrift weder die Riemann'sche Theorie der viertaktigen Perioden, noch die Beck'sche modale Theorie zugrunde gelegt.



Joseph Rheinbergers Messen

Ein Beitrag zur Würdigung des Meisters
von Joseph Renner jun.—Regensburg

Wenn wir Umschau halten unter jenen Komponisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welchen ein hervorragender Platz in der Musikgeschichte dieser Epoche gebührt, begegnen wir einem Meister, der das wärmste Interesse aller Freunde der katholischen Kirchenmusik verdient: dem am 25. November 1901 heimgegangenen Kgl. Bayer. Hofkapellmeister Joseph Rheinberger. Geboren am 17. März 1839 zu Vaduz (Fürstentum Liechtenstein) als Sohn eines Fürstlichen Rentmeisters, trat bei ihm sehr bald, wie bei den meisten großen Talenten, die außergewöhnliche musikalische Begabung zutage. So versah er bereits im Alter von sieben Jahren den Organistendienst in seiner Heimatkirche und schrieb schon ein Jahr später eine auch zur Aufführung gelangte dreistimmige Messe. Nach kurzem Unterricht bei dem Chorregenten Schmutzer in Feldkirch (Vorarlberg), besuchte er von 1851—1854 das Münchner Konservatorium, vervollständigte hierauf seine Ausbildung bei Franz Lachner und wurde 1859 Lehrer an genannter Anstalt. Gleichzeitig wirkte er auch als Organist an der Michaelshofkirche und mehrere Jahre später als Dirigent des Oratorienvereins sowie von 1865—1867 als Solorepetitor am Kgl. Hoftheater. 1867 erfolgte die Ernennung Rheinbergers zum Kgl. Professor und Inspektor an der neu errichteten Kgl. Musikschule¹⁾ und 1877 endlich die zum Kgl. Hofkapellmeister, als welcher er die Kirchenmusik in der Allerheiligen-Hofkirche zu leiten hatte. Noch höhere äußere Ehren sollten dem Meister später zuteil werden. Mit der Ernennung zum Ritter des Verdienstordens der bayerischen Krone wurde er in den Adelsstand erhoben, die Universität München ernannte ihn zum Ehrendoktor, und der Prinzregent verlieh ihm den Geheimrat-Titel. Die Stellung an der Allerheiligen-Hofkirche behielt er bis 1895 bei, in welchem Jahre ihn sein schwankender Gesundheitszustand zum Niederlegen derselben zwang. Hingegen wirkte er noch bis zu seiner Pensionierung, die wegen zunehmender Kränklichkeit wenige Monate vor seinem Tode erfolgte, als gefeierter Lehrer des Kontrapunkts und des Orgelspiels in segensreichster Weise und bildete dabei in einem Zeitraum von vier Dezennien eine überaus große Anzahl von Schülern heran, die zum Teil selbst wieder zu Bedeutung gelangten.

Nicht nur aus allen Teilen Deutschlands und Europas, selbst über

¹⁾ Jetzt Kgl. Akademie der Tonkunst.