

114
X. S.

Kirchenmusiklehre.



Ein Hilfsbuch

für

Lehrerbildungs-Anstalten, Organisten-Schulen

und andere

Lehranstalten

bei dem

theoretisch-praktischen Unterrichte in der Musik.

661
1865

Von

J. D. Manzer.

III. Theil:

Lehre vom Gregorianischen (römischen) Choralgesange.

PRAG.

Druck von Carl Bellmann.

1863.

Lehre vom Gregorianischen (römischen) Choralgesange.

Von

J. D. Manzer.

Inhalt.

Einleitung

Erster Abschnitt: Tonlehre.

	Seite
§. 1. Das Tonsystem	1
§. 2. Die Notazion der Töne und das Liniensystem	—
§. 3. Die Schlüssel und ihre Transposition	3
§. 4. Die Pausen	4
§. 5. Die Diatonik und ihre Tonleitern	—
§. 6. Die Intervalle	6
§. 7. Die Intonazion	7

Zweiter Abschnitt: Die Kirchentonarten.

§. 8. Die Kirchentonarten im allgemeinen	15
§. 9. Die Kirchentonarten im besonderen	22
§. 10. Karakter der acht Kirchentonarten	28
§. 11. Transposition der Kirchentonarten	30

Dritter Abschnitt: Die Psalmodie.

§. 12. Der Psalmengesang im allgemeinen	34
§. 13. Die Psalmentöne	37

Vierter Abschnitt: Gesänge bei der heiligen Messe.

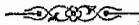
§. 14. Asperges und Vidi aquam	42
§. 15. Introitus und Kyrie	44
§. 16. Die große Doxologie: Gloria in excelsis Deo	45
§. 17. Collecten-Melodie	46
§. 18. Die Epistel	49
§. 19. Das Graduale	—
§. 20. Das Evangelium	51
§. 21. Das Credo	52
§. 22. Die Präfation	—
§. 23. Das Pater noster	56
§. 24. Das Ite missa est, Benedicamus und Requiescat in paco	59
§. 25. Benediction	60

Fünfter Abschnitt: Gesänge aus den Tagzeiten.

	Seite
§. 26. Die Eingangsformel: „Domine labia mea aperies“ und „Deus in adjutorium“	62
§. 27. Invitatorium	63
§. 28. Der Hymnus	64
§. 29. Das Capitel	66
§. 30. Die Versikel	67
§. 31. Das Benedicamus zu den Vespern, Laudes und Horen	69
§. 32. Die Marianischen Antiphonen	70
§. 33. Das Pater noster mit der Absolution und Benediction nach jeder Nocturn	76
§. 34. Die Lection	77

Sechster Abschnitt: Gesänge in der Karwoche, am Lichtmesstage u. a.

§. 35. Gesänge am Palmsonntage	79
§. 36. Die Lamentationen in der Matutin am Mittwoch, Donnerstag und Freitag in der Karwoche	89
§. 37. Hymnus am Gründonnerstage	92
§. 38. Gesänge am Karfreitage	93
§. 39. Gesänge am Karsamstage	97
§. 40. Gesänge am Lichtmesstage	111
§. 41. Das Libera	114



Einleitung.

Der in der katholischen Kirche bestehende Liturgie-Gesang ist der Gregorianische Choral (*Cantus Gregorianus*). Er führt seinen Namen vom Papst Gregor dem Großen, welcher den Kirchengesang (im 6. Jahrhundert) verbesserte.

Man nennt ihn auch den römischen Choralgesang, (*Cantus Romanus*), weil er in Rom zuerst eingeführt und von dort aus in der katholischen Kirche verbreitet wurde.

Im Gegensatze zum Figuralgesange heißt der römische Choral *Cantus planus*, ein einfacher, ebener Gesang ohne Verzierung.

Der Ausdruck *Cantus firmus* bezeichnet den Choral als einen festen, in seinen Melodien unabänderlichen Gesang.

Der Choral wird theils von dem Priester, theils von dem Chore gesungen. Der Gesang des Priesters heißt der *Accentus*, der Gesang des Chores der *Concentus*.

Die Choralbücher des in der katholischen Kirche vorgeschriebenen Ritualgesanges sind: das Missale, das Graduale, das Antiphonarium, das Psalterium, das Processionale, das Directorium chori, das Rituale u. a.

Der Choralgesang verlangt eine klangvolle, gut geübte Stimme und einen seinem erhabenen Zwecke angemessenen würdevollen Vortrag. Die Regeln des Vortrages beziehen sich *a)* auf den Text und *b)* auf die Melodie.

a) Der Text muß bei dem Singen rein und deutlich ausgesprochen werden. Eine besondere Aufmerksamkeit verlangt die Aussprache der Vokale. Diese sollen in hohen und tiefen Tönen eine sich gleich bleibende richtige Artikulation haben. Mittel hiezu ist das Singen ganzer Tonreihen auf einen Vokal (das Vokalisieren). Schließt ein Wort mit einem Vokal und beginnt das nächstfolgende mit solchem Laute, so mache man beide deutlich

Einleitung.

Der in der katholischen Kirche bestehende Liturgie-Gesang ist der Gregorianische Choral (*Cantus Gregorianus*). Er führt seinen Namen vom Papst Gregor dem Großen, welcher den Kirchengesang (im 6. Jahrhundert) verbesserte.

Man nennt ihn auch den römischen Choralgesang, (*Cantus Romanus*), weil er in Rom zuerst eingeführt und von dort aus in der katholischen Kirche verbreitet wurde.

Im Gegensatze zum Figuralgesange heißt der römische Choral *Cantus planus*, ein einfacher, ebener Gesang ohne Verzierung.

Der Ausdruck *Cantus firmus* bezeichnet den Choral als einen festen, in seinen Melodien unabänderlichen Gesang.

Der Choral wird theils von dem Priester, theils von dem Chore gesungen. Der Gesang des Priesters heißt der *Accentus*, der Gesang des Chores der *Concentus*.

Die Choralbücher des in der katholischen Kirche vorgeschriebenen Ritualgesanges sind: das Missale, das Graduale, das Antiphonarium, das Psalterium, das Processionale, das Directorium chori, das Rituale u. a.

Der Choralgesang verlangt eine klangvolle, gut geübte Stimme und einen seinem erhabenen Zwecke angemessenen würdevollen Vortrag. Die Regeln des Vortrages beziehen sich *a)* auf den Text und *b)* auf die Melodie.

a) Der Text muß bei dem Singen rein und deutlich ausgesprochen werden. Eine besondere Aufmerksamkeit verlangt die Aussprache der Vokale. Diese sollen in hohen und tiefen Tönen eine sich gleich bleibende richtige Artikulation haben. Mittel hiezu ist das Singen ganzer Tonreihen auf einen Vokal (das Vokalisieren). Schließt ein Wort mit einem Vokal und beginnt das nächstfolgende mit solchem Laute, so mache man beide deutlich

hörbar. — Bei einer Silbe, die mehre Noten hat, lasse man nur den Vokal hören und den nachfolgenden Konsonanten erst bei der letzten Note. Die Konsonanten spreche man in der jedem zukommenden Tonschärfe aus, ferner hüte man sich, bei Wörtern, die mit Vokalen anlauten, einen Konsonanten vorzusetzen (z. B. net statt et.)

b) Man singe alle Choralmelodien so, wie sie durch die Notenschrift des Choralbuches ausgedrückt sind (z. B. nicht gis, dis, statt g, d — nicht b, statt h).

Da die Einfachheit ein Hauptmerkmal des kirchlichen Gesanges ist, so sind bei den Choralmelodien Verzierungen, Vorschläge, Zwischentöne u. s. w. zu vermeiden.

Man stimme den Gesang in der Höhe an, in welcher er von den Sängern am besten vorgetragen werden kann, also weder zu hoch, noch zu tief. Die angenommene Tonhöhe des Chorals muß bis zu Ende desselben beibehalten werden.

Bei dem Choral zu sekundieren oder in einer höhern oder tiefern Octave mitzusingen, ist unstatthaft.

Der Choral muß im allgemeinen in ernster ruhiger Bewegung vorgetragen werden. Zu schnelles Singen ist dem Charakter desselben und dem kirchlichen Zwecke zuwider.

An Sonntagen und *in festis duplicibus* wird der Choral feierlicher angestimmt und in höherem Tone gesungen, als an Ferialtagen und *in festis simplicibus*. Schwächer und tiefer ist der Gesang bei Trauerfeierlichkeiten, z. B. bei dem *Requiem* und *Officium defunctorum*.

Bei mehreren Sängern ist ein Chorführer nöthig. Dieser hat die Gesänge anzustimmen und darauf zu achten, dass alle Sänger im rechten Tone bleiben, die Töne gleichzeitig singen und die kürzern und längern Pausen genau einhalten.

Zur Erzielung eines guten Vortrages ist die fleißige Übung der Gesänge nach Text und Melodie unerlässlich.

Erster Abschnitt.

Tonlehre.

§. 1.

Das Tonsystem.

Das Tonsystem des Choralgesanges umfasst die sieben Haupt- oder Stamm-töne, welche ursprünglich mit den sieben ersten Buchstaben des Alfabetes: **A B C D E F G** benannt wurden. **B** bezeichnete den Ton, der vom **A** einen Ganzton entfernt ist, unser **H**. Zu dem **B** (dem Klange nach **H**) kam noch der Ton, welcher zwischen **A** und **H** liegt; dieser wurde ebenfalls **B** genannt.

Um diese zwei Töne mit gleicher Benennung zu unterscheiden, bezeichnete man den Ton **B**, der unserem **H** gleich kommt, mit dem Beinamen (**B**) *quadratum* (\natural) und den einen Halbton tiefer liegenden Ton mit (**B**) *rotundum* (\flat).

Diese Töne wurden (seit Gregor) in Oktaven eingetheilt. Die Töne der tiefern Oktave erhielten zur Bezeichnung Großbuchstaben, die Töne der mittleren Oktave Kleinbuchstaben und die der höhern Oktave doppelte Kleinbuchstaben: **A B C D E F G** — **a b c d e f g** — **aa bb cc dd ee ff gg**.


Später setzte man **C** als ersten, **D** als zweiten, **E** als dritten Ton u. s. w. und so entstand die Tonfolge **C D E F G A H**, der man im Mittelalter die Silben: *ut re mi fa sol la si* — die Solmisazion — unterlegte. Diese Silben sind (größtentheils) die Versanfänge des bekannten Hymnus zum heil. Johannes dem Täufer: *Ut queant laxis etc.*


Andere als die oben genannten Töne, nämlich die in unserer gegenwärtigen Musik gebräuchlichen chromatischen Halbtöne, sind dem echten Gregorianischen Choralgesange fremd.


§. 2.

Die Notazion der Töne und das Liniensystem.

An die Stelle der frühern Tonbezeichnung durch Neumen, die aus Punkten, Strichelchen, Häkchen u. s. w. bestanden, trat später die Notenschrift. Es gibt drei Arten von Choral-Noten:

die *Longa*: ,

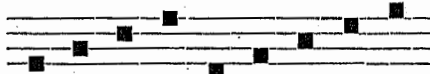
die *Brevis*: ,

die *Semibrevis*: .

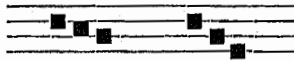
Diese Noten bezeichnen keine absolute, sondern nur eine relative Tondauer. Bei der *Longa* wird der Ton am längsten, bei der *Brevis* kürzer und bei der *Semibrevis* am kürzesten gehalten. Im allgemeinen richtet sich die Tonlänge nach der Silbenquantität des Textes und nach dem Bewegungsgrade, in welchem der Choral gesungen wird.

Die Choralnoten sind weder nach Art der neuern Tonschrift in Taktgruppen abgetheilt, noch ist der Bewegungsgrad durch Vorzeichnung des Zeitmaßes bestimmt. Dieser freie Rhythmus liegt in dem Wesen des Choral, der als religiöser Gesang ganz der innern Bewegung des Gemüthes folgt.

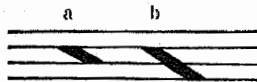
Die Tonhöhe wird durch die verschiedene Stellung der Note auf dem Liniensystem bezeichnet. Das Liniensystem für den Choralgesang besteht gewöhnlich aus vier wagrechten Linien:



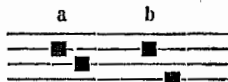
Verbundene Noten (*Notae ligatae*) werden auf eine Silbe des Textes gesungen:



Von den Noten, die schräg über das System gezogen sind (*Notae obliquae*):



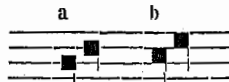
wird nur die erste und letzte gesungen:



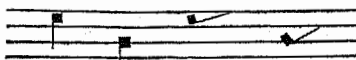
Verbundene Noten stehen auch über einander:



Bei dieser Bezeichnung wird zuerst die untere, dann die obere Note gesungen:



In den Choralbüchern findet sich zu Ende der Zeilen und auch da, wo der Schlüssel auf eine andere Linie gesetzt wird, der *Custos* (= Wächter, Hüter), auch *Notenzeiger* genannt:



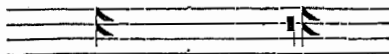
Am Ende der Zeile gibt der *Custos* an, auf welcher Stufe die erste Note der folgenden Zeile steht, und bei der Schlüsselversetzung, welchen Namen die erste Note nach dem versetzten Schlüssel hat.

§. 3.

Die Schlüssel und ihre Transposition.

In der Choral-Notenschrift sind zwei Schlüssel im Gebrauche: der C-Schlüssel und der F-Schlüssel mit folgender Bezeichnung:

C-Schlüssel F-Schlüssel



Beide Schlüssel werden auf eine der vier Linien, aber nie auf einen Zwischenraum des Systems gesetzt:



Wo der Schlüssel steht, erhält die Note den Namen nach dem Schlüssel. Von dieser Note ausgehend, werden die übrigen Notennamen nach Höhe und Tiefe der Töne bestimmt:

C-Schlüssel.



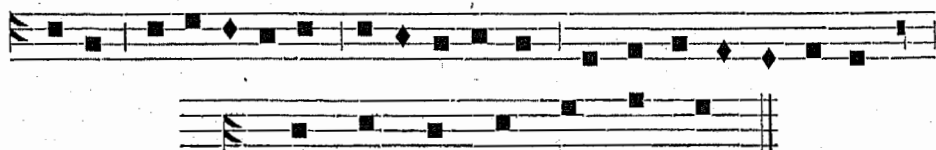
F-Schlüssel.



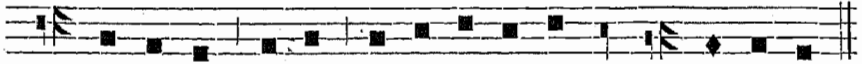
Wie die Noten, so zeigen auch die Schlüssel keine absolute Tonhöhe an. Je nach der Stimme des Sängers kann der Ton c und f bald höher, bald tiefer gesungen werden.

Wenn sich der Tonumfang einer Choral-Melodie nach Höhe oder Tiefe erweitert, so dass das Liniensystem nicht alle Noten aufnehmen kann, dann transponiert man den Schlüssel, d. h. man versetzt ihn auf eine andere Linie. Für höhere Töne wird der Schlüssel auf eine tiefere, für tiefere Töne auf eine höhere Linie gesetzt. Auf die veränderte Stellung des Schlüssels macht der *Custos* aufmerksam.

Transposition des C-Schlüssels.



Transposition des F-Schlüssels.



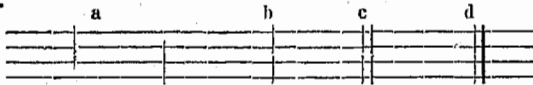
Zuweilen wechseln die Schlüssel mit einander:



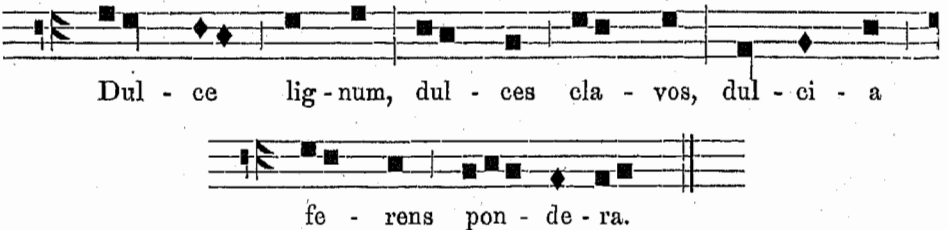
§. 4.

Die Pausen.

Die Pausen (Ruhepunkte) werden in der Choral-Notenschrift durch senkrechte Striche bezeichnet; diese durchschneiden das Liniensystem zum theil oder ganz:



a) Der kurze Strich (*Suspiratio*) bezeichnet das unbemerkte Athemholen und trennt die Worte des Textes, — b) der lange (*Respiratio*) bezeichnet das freie Athemholen, — c) der Doppelstrich (*Pausa*) den Halt am Ende eines Absatzes, wo z. B. der Vorsänger aufhört und der Chor beginnt, und d) der starke Doppelstrich (*Finis*) das Schlusszeichen:



Das kürzere und längere Pausieren bei dem Choralgesange richtet sich nach dem Texte, und es stehen die Pausenstriche mehr für jene Sänger, denen das Verständnis der lateinischen Sprache abgeht.

§. 5.

Die Diatonik und ihre Tonteilern.

Die Diatonik besteht in derjenigen Folge von Tönen, in welcher kein Intervall kleiner als eine kleine Sekunde, im Choral aber auch kein Intervall größer als eine große Sekunde ist. Die Tonschritte einer diatonischen Tonreihe können demnach nur Ganztöne und große Halbtöne sein.

Insofern sich eine Melodie durch Ganztöne und grosse Halbtöne bewegt, so ist sie diatonisch. Der römische Choral ist seinem Ursprunge nach ein diatonischer Gesang und schließt demnach die chromatischen Halbtöne aus, welche in unserer heutigen Musik durch Erhöhung (*Diësis*) und Erniedrigung entstehen*).

*) Nur wenn bei dem römischen Choral das Wesen der Diatonik in der Zahl der Ganztöne gewahrt bleibt, kann von acht verschiedenen Tonarten, denen die Choralmelodien angehören, die Rede sein. Sobald chromatische Halbtöne eintreten, werden diese acht Ton-

Die diatonische Tonleiter des Choralgesanges enthält von der I. bis zur VIII. Stufe 5 Ganztöne und 2 große Halbtöne.

Auf jeden der sieben Töne lässt sich eine diatonische Tonleiter aufstellen, folglich muß es sieben diatonische Tonleitern geben:

1. c d e f g a h c c h a g f e d c

2. d e f g a h c d d c h a g f e d

3. e f g a h c d e e d c h a g f c

4. f g a h c d e f f e d c h a g f

5. g a h c d e f g g f c d c h a g

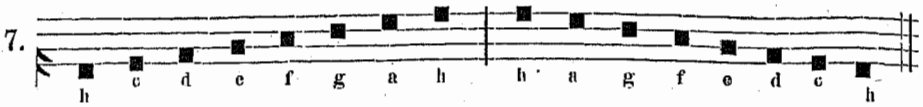
6. a h c d e f g a a g f e d c h a

arten so ziemlich auf unsere zwei modernen Dur- und Moll-Tonarten reduziert. Als Grund für das Herbeiziehen des Halbtones — besonders der Diäsis bei der siebenten Stufe — macht man gewöhnlich geltend, dass durch den Halbton die Härten in der Fortschreitung behoben und der Gesang fließender werde. Allein, was man bei dem Choral hart oder gar unmelodisch findet, kommt nur auf Rechnung des in der modernen Musik befängenen Gehörs und des Mangels an fleißiger Einübung der Melodien.

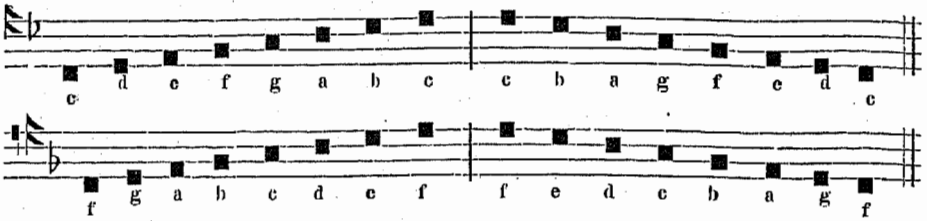
Dass die diatonische Tonfolge des römischen Choralgesanges auf Chromatik beruhenden Harmonie hie und da sehr ungelegen kommt, ist leicht begreiflich, dessenungeachtet soll aber der diatonische Reinsatz der Chormelodie nicht gestört werden; denn die Melodie steht als *Cantus firmus* nicht unter dem harmonischen Gesetz der modernen Chromatik. Nach diesem Gesetz soll der Dreiklang der Ober-Dominante in Dur und Moll ein großer oder Dur-Dreiklang sein. Schreibt nun z. B. die Chormelodie die Tonverbindung d c d als Kadenz vor, so darf die Harmonie den Ton c nicht in die Diäsis cis verwandeln, sondern muß, der diatonischen Tonfolge treu bleibend, den Dreiklang der V. Stufe mit der kleinen Terz c als Moll-Dreiklang einführen:

d c d
f e f
a a a
D A D

Wenn sich die Vertheidiger des Halbtones zu Gunsten der Harmonie auf die kirchlichen Klassiker des 16. Jahrh., namentlich auf Palestrina, berufen, so ist ihnen die Bemerkung entgegen zu halten, dass diese Tonmeister bei der Polyphonie des Satzes sich wohl Ausnahmen in Beziehung auf die Diatonik des Choral-Thema's erlauben durften, da sie in ihren Kunstschöpfungen den Choral als streng liturgische Form nicht wiederzugeben brauchten. Übrigens bevorzugt Palestrina gerade da den Ganzton, wo er den *Cantus firmus* hervorheben will.

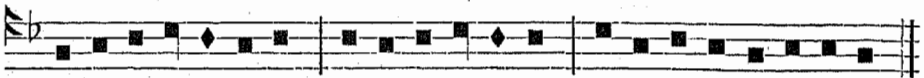


Wie hier mit dem Tone h, so können die diatonischen Leitern auch mit dem Tone b gebildet werden:

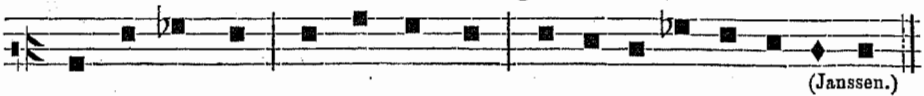


Auf eine diatonische Tonleiter mit b gründen sich jene Choralmelodien, in denen das b durchaus als wesentlicher Ton erscheint. Solche Melodien haben das b gleich anfangs hinter dem Schlüssel vorgezeichnet. Als zufälliges Versetzungszeichen steht b vor der Note (h) selbst und gilt nur für diese Note allein:

b als wesentlich.



b als zufällig.



(Janssen.)

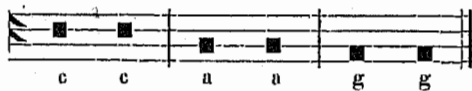
Den Choralgesang mit h als wesentlichem Tone pflegt man den harten (*Cantus durus*), den mit b als wesentlichem Tone den weichen Gesang (*Cantus mollis*) zu nennen.

§. 6.

Die Intervalle.

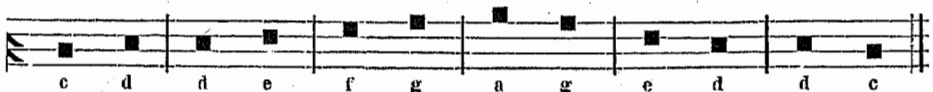
Aus der Diatonik und ihren Tonleitern ergeben sich folgende Tonverhältnisse (Intervalle) des Choralgesanges:

a) die reine Prime oder der Einklang (*unisonus*):

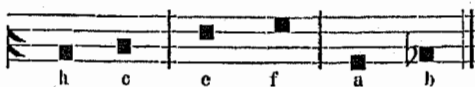


b) die große und kleine Sekunde:

Große Sekunden.



Kleine Sekunden.



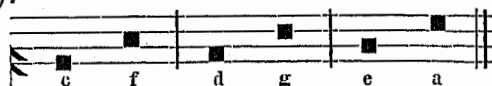
e) die große und kleine Terz:

Große Terzen.

Kleine Terzen.

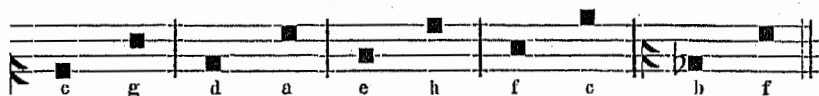


d) die Quart, welche im Choral nur als großes Intervall gebräuchlich ist. Die große Quart findet sich von c angefangen aufwärts bis zur IV. Stufe (f):



f — h bildet eine übermäßige Quart oder den Triton (= 3 Töne); diese Quart wird im Choralgesang als unmelodischer Tonschritt dadurch vermieden, dass sie durch Erniedrigung des h in eine große Quart verwandelt wird.

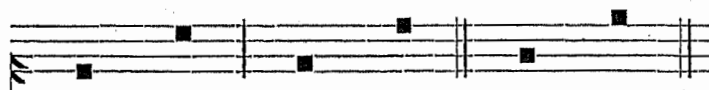
e) die Quint, die ebenfalls nur als großes Intervall gebraucht wird. Das Tonverhältnis h—f gehört als kleine Quint, wie der Triton, zu den unmelodischen Tonschritten. Um aus dieser kleinen Quint eine konsonierende große Quint zu erhalten, erniedrigt man das h in b:



f) die große und kleine Sext:

Große Sexten.

Kleine Sext.



g) die Septime kommt als großes Intervall nie, als kleines Intervall nur selten vor;

h) die Oktave, None u. s. w. kommen im Choralgesange nicht vor.

§. 7.

Die Intonazion.

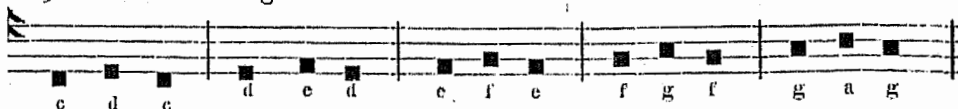
Unter Intonazion versteht man das Angeben oder Treffen der Töne.

Das Tonangeben ist ein richtiges, reines, wenn jeder Ton nach seiner Höhe oder Tiefe mit der Stimme vollkommen erreicht wird. Im Gegentheil ist die Intonazion unrichtig, falsch (Detonazion).

Sicherheit im reinen Intonieren wird durch fleißige Übung im Singen der Tonleiter und ihrer Intervalle erlangt.

Übungen im Intonieren.

a) Sekunden-Übung.



a b a a h a h c h c d c c d c
 h c h a h a a b a g a g f g f
 e f e d e d c d c

b) Terzen-Übung.

c d e f
 g a h
 d c h b
 a g f e

c) Quarten-Übung.

c d e f
 g a d c
 b a g f

d) Quinten-Übung.

c d e f g
 d c h a g

e) Sexten-Übung.

Two staves of music. The first staff shows a sequence of notes: c, d, e, f. The second staff shows a sequence of notes: d, c, h, b, a. Each note is represented by a square on a five-line staff.

f) Übung der Intervalle im Zusammenhange.

Mit dem C-Schlüssel.

Four numbered exercises (1, 2, 3, 4) on five-line staves. Each exercise consists of two staves of music. The notes are represented by squares and diamonds on the staves.

5.

6.

(Mit unterlegtem Texte.)

(Janssen.)

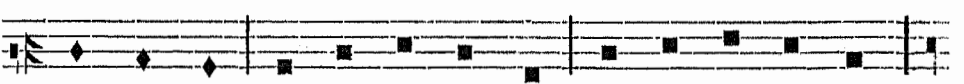
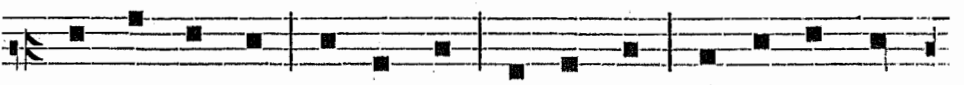
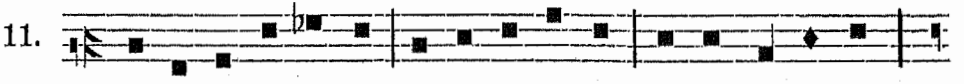
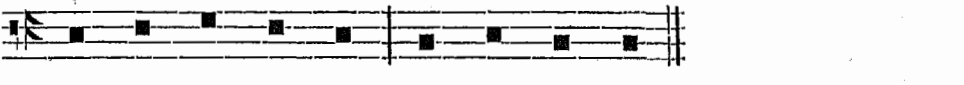
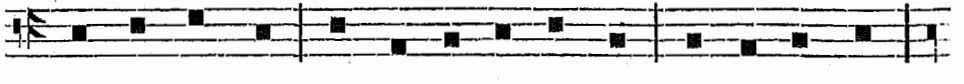
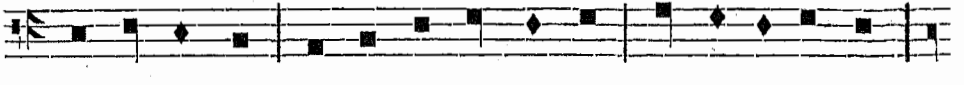
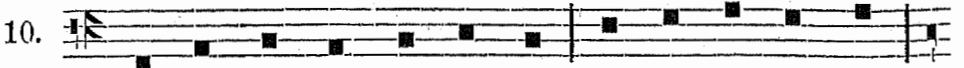
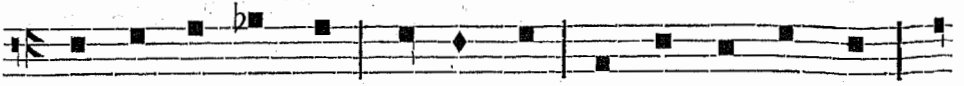
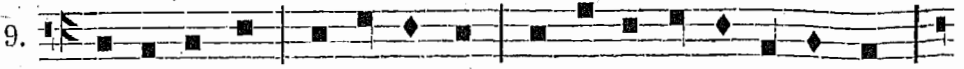
7.

Ste - tit Je - sus in me - di - o dis - ci - pu - lo - rum
 su - o - rum, et di - xit e - is: pax vo - bis,
 al - le - lu - ja, al - le - lu - ja.

8.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus
 te - cum, be - ne - dic - ta tu in mu - li - e - ri - bus
 et be - ne - dic - tus fru - ctus ven - tris tu - i.

Mit dem F-Schlüssel.

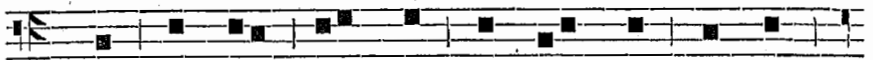




(Mit unterlegtem Texte.)

(Janssen.)

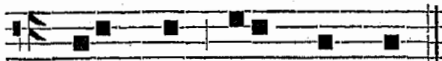
13.



In om - nem ter - ram ex - i - vit so - nus



e - o - rum, et in fi - nes or - bis ter - rae

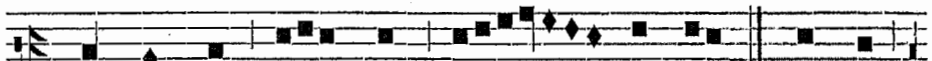


ver - ba e - o - rum.

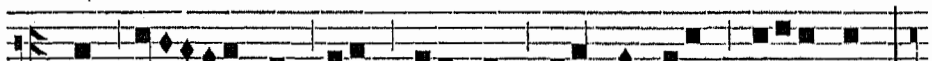
14.



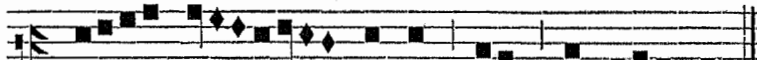
Sa - nc - tus, sa - nc - tus, sa - nc - tus,



Do - mi - nus De - us sa - - ba - oth. Ple - ni



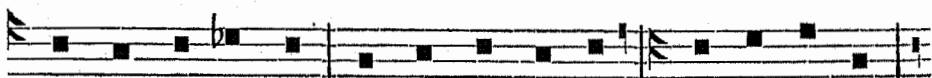
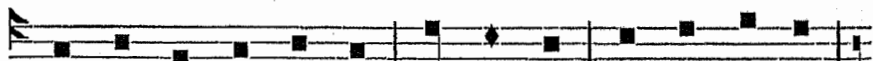
sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a,



ho - sa - - - n - na in ex cel - sis.

Mit Versetzung (Transposition) und Verwechslung der Schlüssel.

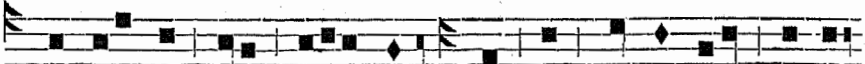
15.

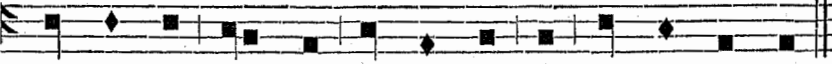


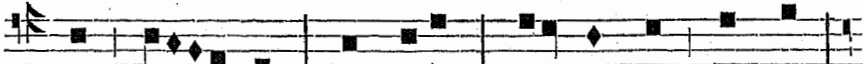
The image displays two systems of musical notation, labeled 16 and 17. Each system consists of a single staff with five lines. The notation is composed of square and diamond-shaped notes, some of which are beamed together. System 16 begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). System 17 begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is arranged in a series of measures, with some measures containing multiple notes. The overall style is that of a rhythmic exercise or a short piece of music.


(Janssen.)

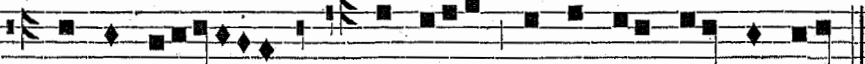
(Mit unterlegtem Texte.)

18. 
 Con-fi - do in Do - mi - no, quod fi - li - a me-a


 pre - ci - bus tu - is red - di - ta sit sa - ni - ta - ti.

19. 
 Quem ter - ra, pon - tus ae - the - ra co - lunt,


 a - do - - rant, prae - di - cant, tri - nam re - gen - tem


 ma - chi - nam claustrum Ma - ri - ae ba - ju - lat.

Zweiter Abschnitt.

Die Kirchentonarten.

§. 8.

Die Kirchentonarten im allgemeinen.

Der katholische Liturgiegesang hat acht Tonarten (Kirchentöne) zur Grundlage. In erster Reihe stehen als die älteren die vier vom heil. Ambrosius angenommenen Tonarten, welche nach ihm die Ambrosianischen heißen.

Diese sind:

I. Tonart mit dem Grundtone d:

d e f g a h c̄ d̄;

II. Tonart mit dem Grundtone e:

e f g a h c̄ d̄ ē;

III. Tonart mit dem Grundtone f:

f g a h c̄ d̄ ē f̄;

IV. Tonart mit dem Grundtone g:

g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ.

In zweiter Reihe stehen die vier vom heil. Gregor angereichten Tonarten. Diese sind:

I. Tonart: A H c d e f g a;

II. — H c d e f g a h;

III. — c d e f g a h c̄;

IV. — d e f g a h c̄ d̄.

Die vier Ambrosianischen Tonarten werden authentische (selbständige), die vier Gregorianischen plagalische (abgeleitete) Tonarten genannt.

Eine plagalische Tonart hat mit einer authentischen denselben Grundton, daher es bei den acht Tonarten nur vier Grundtöne gibt, nämlich die Töne: d e f g.

Bei den authentischen Tonarten beginnt die Tonleiter mit dem Grundton und geht aufwärts bis zur Oktave; bei den plagalischen hebt die Leiter mit der Unter-Quarte der authentischen Tonreihe an und geht bis zur Ober-

Quinte der authentischen. Die Tonleitern der plagalischen Kirchentonarten liegen demnach vier Stufen tiefer, als die Leitern der authentischen. Der Grundton in einer plagalischen Tonleiter ist der Ton der vierten Stufe.

Eine plagalische Kirchentonart verbindet sich mit jener authentischen, mit der sie den Grundton gemeinsam hat:

I. Tonart (auth.):	d e f g a h \bar{c} \bar{d}	} Grundton d.
II. — (plag.): A H c	d e f g a \bar{c} \bar{d} \bar{e}	
III. — (auth.):	e f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e}	} Grundton e.
IV. — (plag.): H c d	e f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f}	
V. — (auth.):	f g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f}	} Grundton f.
VI. — (plag.): c d e f	g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g}	
VII. — (auth.):	g a h \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g}	} Grundton g.
VIII. — (plag.): d e f g	a h \bar{c} \bar{d}	

Da bei Entstehung des christlichen Choralgesanges die griechischen Tonarten (nicht die Melodien der Griechen) zur Vorlage gedient haben, so werden auch altherkömmlich unsere Kirchentonarten mit griechischen Namen bezeichnet:

- die I. Tonart heißt die dorische,
 „ II. — — — hypodorische (hypo = unter),
 „ III. — — — phrygische,
 „ IV. — — — hypophrygische,
 „ V. — — — lydische,
 „ VI. — — — hypolydische,
 „ VII. — — — mixolydische,
 „ VIII. — — — hypomixolydische.

Zu den griechischen Tonarten gehören noch folgende vier:

- die jonische und hypojonische mit dem Grundtone c,
 die äolische und hypoäolische mit dem Grundtone a*).

Den Ton h glaubte man früher nicht als Grundton für eine Tonart annehmen zu dürfen, weil der Ton f dazu keine reine (konsonierende) Quinte bildet**).

*) Die für unsere Kirchentonarten entlehnten griechischen Benennungen stimmen aber mit den wirklichen griechischen Tonarten nicht vollkommen überein. So ist die oben mit „jonisch“ bezeichnete im Griechischen die „lydische“ und die oben mit „lydisch“ bezeichnete die griechisch „hypolydische“; unsere „mixolydische“ ist im Griechischen die „hypodorische“ und unsere „äolische“ die „hypophrygische“. Nur die griechisch „dorische“ und „phrygische“ Tonart stimmt in der Benennung und in der Tonleiter mit der I. und III. Kirchentonart überein. Mit dem Ausdruck „hypo“ bezeichneten die Griechen eine Tonleiter, die mit der Unter-Quint anfieng. „Mixolydisch“ nannten sie die Tonart mit dem Grundton h.

**) Von anderer Seite wird behauptet, die Griechen hätten mit Einbeziehung des Tones h sieben Haupttonarten (Authenten) und sieben Nebentonarten (Plagale), also zusammen vierzehn Tonarten gehabt. Außer Zweifel gestellt ist die Thatsache, dass man die Zahl der griechischen Tonarten für den kirchlichen Gebrauch verminderte. Und dieß geschah wohl schon durch den ersten Begründer des christlichen Choralgesanges, den heil. Ambrosius († 398), indem er die authentischen Tonarten der Griechen auf vier reduzierte. Papst Gregor der Große († 604) fügte den vier (Ambrosianischen) Authententen vier Plagale zu, die nach ihm die Bezeichnung „Gregorianische Tonarten“ erhielten. In

Der Finalton.

Die Choralgesänge schließen gewöhnlich mit einem der oben genannten vier Grundtöne, welche in dieser Beziehung Finaltöne heißen. Es hat sonach

der I. und II.	Kirchenton	den Finalton	d,
— III. „	IV. „	„ „	e,
— V. „	VI. „	„ „	f,
— VII. „	VIII. „	„ „	g.

Schließt der Choralgesang mit einem dem Grundtone verwandten Tone, so nennt man diesen Ton Confinalton.

Die Dominanten der acht Kirchentöne.

Dominante nennen wir den in einem Gesangstücke vorherrschenden (dominierenden) Ton. Dieser ist in jeder Kirchentonart ein bestimmter, fester Ton, der die Tonart kennzeichnet, und durch den sich auch der Charakter der Tonart ausspricht.

Die Dominante soll für den Sänger ein leicht zu erreichender Ton sein, darum liegt sie gewöhnlich etwas über der Mitte in der Choraltonleiter. In ihrer Wiederholung bildet sie mit den begleitenden höhern und tiefern Tönen den Mittelpunkt der Melodie.

Bei den Authentiken ist in der Regel die Quint des Grundtones die Dominante.

Diese Regel findet nur bei dem dritten Kirchenton eine Ausnahme. Hier ist e — h die Quinte. Da aber der Ton h (si) im Choralgesange zuweilen in b (sa) verwandelt wird und die Dominante auf keinen veränderlichen Ton fallen darf, so ist bei diesem Kirchenton statt der Quint die Sext c als Dominante gewählt.

Bei den Plagalen sollte die Terz des Grundtones, die in der Tonleiter die sechste Stufe einnimmt, die Dominante bilden. Dieß ist auch bei dem zweiten und sechsten Tone der Fall. Bei dem vierten Tone ist als Dominante nicht die Terz g (sol), sondern die Quart ^ha (la) gewählt, weil in den Gesängen dieses Tones a häufiger als g vorkommt. Bei dem achten Kirchenton kann h als die Terz des Grundtones aus dem oben angeführten Grunde nicht als Dominante auftreten. Für die Terz tritt die Quart c (ut) ein.

Nachstehend sind die Dominanten der acht Kirchentöne in Noten ausgedrückt:

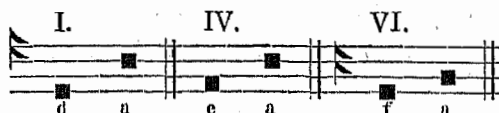
I. T. II. T. III. T. IV. T.

fin. Dom. fin. Dom. fin. Dom. fin. Dom.

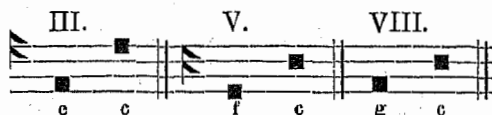
dem Tonsystem des Guido von Arezzo (geb. um 1002) finden sich sieben Authentiken und sieben Plagale mit den Grundtönen A H C D E F G auf die acht Tonarten des Gregorianischen Tonsystems reduziert. — Während diese acht Tonarten dem katholischen Liturgiegesange genügten, zog die polyphone Musik (namentlich im 16. Jahrh. unter Gaphorius und Glareanus) auch die vier oben genannten Tonarten: die jonische und äolische authentisch und plagalisch in ihr Bereich.



Der I., IV. und VI. Kirchenton haben die Dominante a (la), der III., V. und VIII. die Dominante c (ut) gemeinschaftlich. Der II. Ton hat f (fa) und der VII. d (re) zur Dominante. Da drei Kirchentöne a und drei andere c als Dominante haben, wie lassen sich diese je drei Töne von einander unterscheiden? Der Unterschied ergibt sich, wenn man die Dominante jedesmal mit dem Grund- oder Finaltone als Intervall auffasst. So ist die Dominante a im I. Kirchenton die Quint vom Grundton d, im IV. die Quart vom Grundton e und im VI. die Terz vom Grundton f:



Ferner ist die Dominante c im III. Kirchenton die Sext vom Grundton e, im V. die Quint von f und im VIII. die Quart von g.



Darnach können nicht nur die acht Kirchentöne im allgemeinen, sondern auch die Authentiken von den Plagalen unterschieden werden. Hat z. B. ein Choralgesang den Grundton d und die Dominante a, so kennzeichnet dieses Intervall den authentischen ersten Kirchenton, hat ein Gesang aber bei derselben Dominante den Grundton e, so zeigt dieses Intervall, die Quart e — a, auf den plagalen vierten Kirchenton.

In den meisten Choralgesängen tritt die Dominante erkennbar hervor, besonders in den Psalmentönen, Präfationen, Orationen, im Pater noster u. s. w. In Gesängen, wo sie sich wenig bemerkbar macht, bestimmt man die Tonart nach andern Merkmalen, z. B. nach der Lage der Quartan oder nach der Lage der Halbtöne.

Da die Dominante den Ton der mittleren Höhe angibt, so ist die Bestimmung dieses Höhepunktes für die richtige Tonlage der Sänger wichtig.

Der Ambitus.

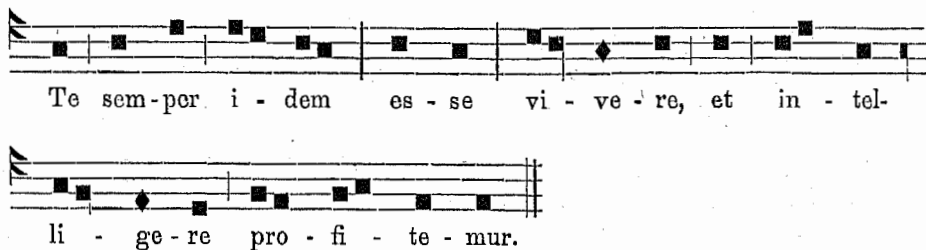
Unter „Ambitus“ versteht man den Tonumfang oder die Ausschreitung einer Melodie von ihrem Finalton nach Höhe und Tiefe.

Betrachten wir den Ambitus der acht Kirchentöne, so ergibt sich, dass die Authentiken vom Finaltone bis (einschl.) zu dessen Oktave hinauf, die Plagale aber vom Finaltone bis zur Quint hinauf und bis zur Quart herabgehen, dass also alle acht Kirchentöne einen Umfang von acht Tönen haben.

Ein Gesang, der in den authentischen und plagalen Kirchentönen die höchste Stufe im Ambitus erreicht, heißt vollkommen (*cantus perfectus*).

Viele Choralgesänge haben aber nur einen geringen Tonumfang; sie schreiten in den ungeraden oder authentischen Tonarten oft nur bis zur Sext, oder nur bis zur Quint oder Quart und erreichen in den geraden oder plagalischen weder die obere Quint, noch die untere Quart. Einen Gesang in diesem beschränkten Ambitus nennt man unvollkommen (*cantus imperfectus*):

Cantus imperfectus (III. Ton).

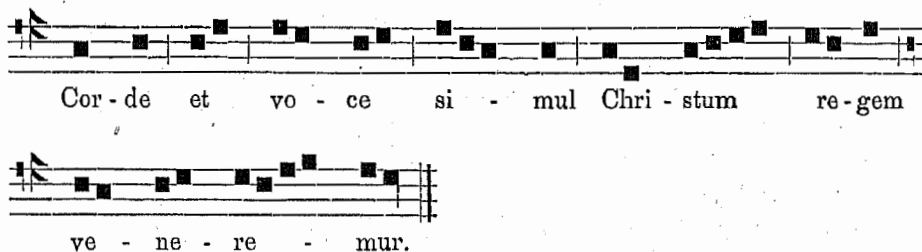


Te sem-per i - dem es - se vi - ve - re, et in - tel-
li - ge - re pro - fi - te - mur.

(*Antiphona III ad Matutinum S. Trinitatis.*)

Viele Gesänge überschreiten aber auch den Ambitus um eine oder mehre Stufen sowohl nach der Höhe als nach der Tiefe. In diesem Falle ist der Gesang mehr als vollkommen (*cantus plusquam perfectus, superabundans*).

Cantus plusquam perf. (IV. Ton).

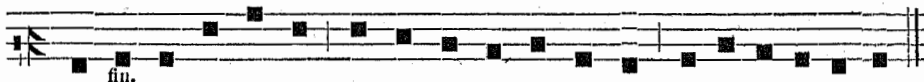


Cor - de et vo - ce si - mul Chri - stum re - gem
ve - ne - re - mur.

(*Invitatorium ad Mat. in festo recollectionis festivitatum B. M. V.*)

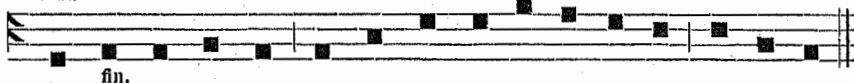
Die authentischen Gesänge lieben es besonders, eine Stufe unter den Finalton herabzusteigen:

I.



fin.

VII.



fin.

Schreitet ein Gesang in einer authentischen Tonart um mehr als einen Ton unter den Finalton in das Gebiet der verwandten plagalischen Tonart, oder umgekehrt in einer plag. Tonart in das Gebiet der authentischen hinauf, so dass beide Tonarten mit einander verbunden werden, so heißt der Gesang ein gemischter (*cantus commixtus*).

III. und IV. Ton gemischt.

Pan-ge - lin - gua glo - ri - o - si praec - li - um cer - ta -
 mi - nis et su - per cru - cis tro - phae - o die tri - um - phum
 no - bi - lem, qua - li - ter re - demp - tor or - bis im - mo -
 la - tus vi - ce - rit.

(Hymnus de festo S. Crucis.)

Die Kadenzen.

Kadenzen sind Schlussfälle und Ruhepunkte, durch welche eine Melodie in Theile getheilt wird. Die Kadenzen bestehen aus gewissen Tönen, welche innerhalb der Quarten oder Quinten einer Tonart liegen.

Im Choralgesange gibt es fünf Arten von Kadenzen: *a)* die Schlusskadenz (Finalkadenz), *b)* die herrschende oder korrespondierende, *c)* die Mittelkadenz, *d)* die theilnehmende (*participans*) und *e)* die beigefügte (*concessa*).

Die Schluss- oder Finalkadenz schließt die Melodie ab, kommt aber auch im Anfang und im Verlauf der Melodie vor.

Die herrschende oder korrespondierende Kadenz ist der Schlussfall auf der Dominante.

Die Mittelkadenz ist bei den Authentiken der Ton, welcher zwischen der Finale und der Dominante liegt. Bei den Plagalen ist sie der Ton, auf dem ein anderer plagale Ton endigt.


Die theilnehmende Kadenz (*participans*) und die beigefügte (*concessa*) bestehen aus solchen Tönen, welche den oben genannten drei Kadenzen nahe liegen.

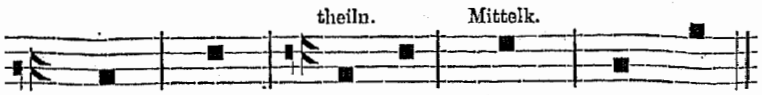
Diese fünf Arten der Kadenzen kommen nicht in jedem Gesangstücke vor, auch ist die hier angegebene Ordnung keine nothwendige.

Die Finalkadenz und die Kadenz auf der Dominante sind die Hauptkadenzen. Bei den Plagalen stehen die theilnehmenden Kadenzen vor den Mittelkadenzen. Die Kadenzen der acht Kirchentöne (nach Janssen):

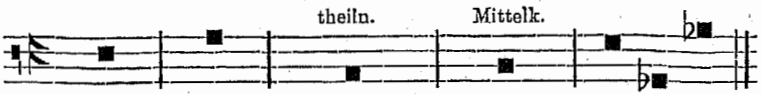
I. Ton. fin. herrsch. Mittelk. theiln. beigef.

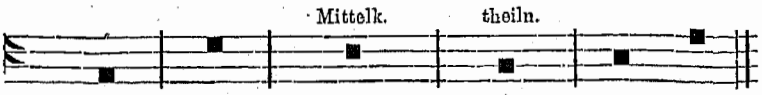
II. Ton. theiln. Mittelk.

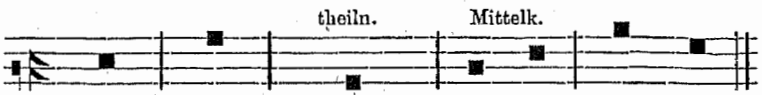
III. Ton.  Mittelk. theiln.

IV. Ton.  theiln. Mittelk.

V. Ton.  Mittelk. theiln.

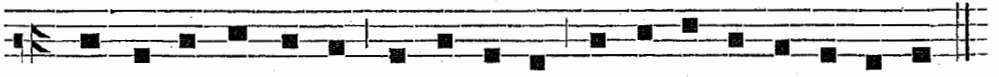
VI. Ton.  theiln. Mittelk.

VII. Ton.  Mittelk. theiln.

VIII. Ton.  theiln. Mittelk.

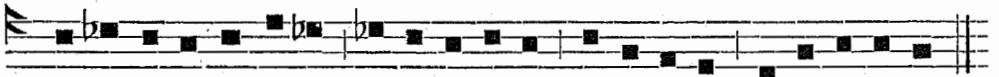
(I.) Beispiele :

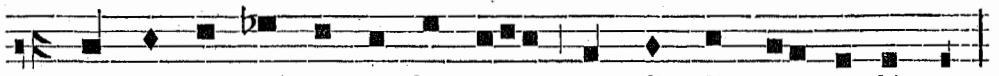


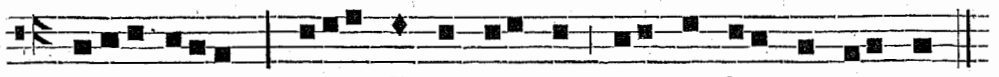


(VI.)





 Do - mi - ne quinque ta - len - ta tra - di - di - sti mi - hi.

 Ec - ce a - li - a quin - que su - per - lu - cra - tus sum.

Die Kirchentonarten im besonderen.

I. Kirchenton.

(Tonus primus, auth.)

Tonleiter:

Quinte. Quarto.

d e f g a h c d d a a d

I II III IV V VI VII VIII

Der Grund- und Finalton ist d (re). Dieser Ton bildet mit den übrigen Tönen der Leiter folgende Intervalle:

- d — e, eine große Sekunde,
- d — f, „ kleine Terz,
- d — g, „ große Quart.
- d — a, „ große Quint (Dominante),
- d — h, „ große Sext,
- d — c, „ kleine Septime.

Der erste Halbton liegt von der II. zur III., der zweite von der VI. zur VII. Stufe.

Der Ambitus umfasst die große Quint d— a und die große Quart a—d.

a) Übung.

Tu es spes me - a in ter - ra vi - ven - ti - um.

b)

Mu - li - e - res se - den - tes ad mo - nu - men - tum,

la - men - ta - ban - tur fien - tes Do - mi - num.

c)

Ad re - gi - as ag - ni da - pes sto - lis a - micti can - didis, post transi - tum

ma - ris ru - bri Christo ca - na - mus princi - pi. A - - men.

II. Kirchenton.

(Tonus secundus, plag.)

Tonleiter:

Quarte. Quinte.

a h e d e f g a a d d a

I II III IV V VI VII VIII

Der Grundton ist wie bei der ersten Tonart der Ton d.

Der erste Halbton liegt von der II. zur III., der zweite von der V. zur VI. Stufe.

Der Ambitus dieses Kirchentones umfasst die große Quart a — d und die große Quint d — a.

a) Übung.

Ci - ba - vit e - - os ex a - di - pe fru - men - ti,
al - le - lu - ja et de pe - tra mel - le
sa - tu - ra - vit e - os al - le - lu - ja, al - le -
lu - - ja, al - le - - - lu - - ja.

b)

Ge - nu - it pu - er - pe - ra re - gem, cu - i no - men
ae - ter - num, et gau - di - a ma - tris ha - - bens.

c)

Sit no - - men Do - mi - ni be - ne - dic - - tum
ex hoc nunc et sem - per in sae - cu - lum.

In den II. Kirchenton gehören auch die Melodien zur Präfation und zum Pater noster.

III. Kirchenton.

(*Tonus tertius, auth.*)

Tonleiter: Quinta. Quarta.

e f g a h c d e
I II III IV V VI VII VIII
e h

Der Grundton ist e (mi). Dieser bildet mit den übrigen Tönen der Leiter folgende Intervalle:

- e — f, eine kleine Sekunde,
- e — g, „ kleine Terz,
- e — a, „ große Quart,
- e — h, „ große Quint,
- e — c, „ kleine Sext (Dom.).
- e — d, „ kleine Septime.

Der erste Halbton liegt von der I. zur II., der zweite von der V. zur VI. Stufe.

Der Ambitus schließt die große Quint e — h und die große Quart h — e ein.

a) Übung.

Pange - lin - gua glo - ri - o - si cor - po - ris myste - ri - um
sangui - nis - que pre - ti - o - si, quem in mundi pre - ti - um, fruc - tus
ventris ge - ne - ro - si rex ef - fu - dit gen - ti - um. A - - - men.

b)

In - ni - ti - um sa - pi - en - ti - ae est ti -
mor Do - mi - ni.

IV. Kirchenton.

(*Tonus quartus, plag.*)

Tonleiter:

Der Grundton ist ebenfalls e.

Der erste Halbton liegt von der I. zur II., der zweite von der IV. zur V. Stufe.

Der Ambitus umfasst die große Quart h—e und die große Quint e—h

a) Übung.

b)

V. Kirchenton.

(*Tonus quintus, auth.*)

Tonleiter:

Der Grundton f (fa) bildet mit den übrigen Tönen der Leiter folgende Intervalle:

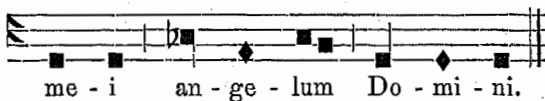
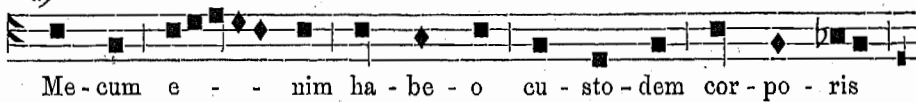
- f — g, eine große Sekunde,
- f — a „ große Terz,
- f — h, „ überm. Quart,
- (f — b, eine große Quart)

f — c, eine große Quint,
 f — d, „ große Sext,
 f — e, „ große Septime.

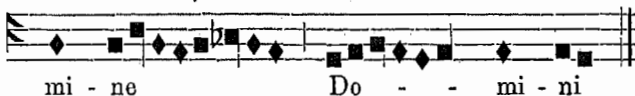
Der erste Halbton liegt von der IV. zur V., der zweite von der VII. zur VIII. Stufe.

Der Ambitus umfasst die große Quint f — c und die große Quart c — f.

a) Übung.



b)



VI. Kirchenton.

(*Tonus sextus, plag.*)

Tonleiter:

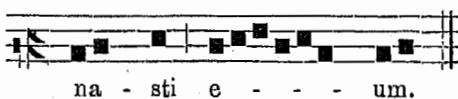
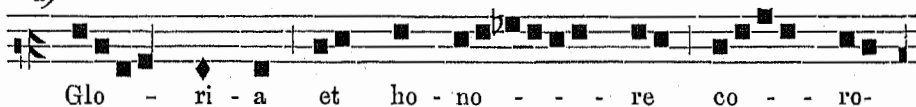


Der Grundton ist ebenfalls f.

Der erste Halbton liegt von der III. zur IV., der zweite von der VII. zur VIII. Stufe.

Den Ambitus bildet die große Quart c — f und die große Quint f — c.

a) Übung.



b)

Do - - mine, ex-au-di o-ra-ti-o-nem me - - - am!

VII. Kirchenton.

(Tonus septimus, auth.)

Tonleiter:

Quinte. Quarte.

g a h c d e f g g d d g

I II III IV V VI VII VIII

Der Grundton g (sol) bildet mit den übrigen Tönen der Leiter folgende Intervalle:

- g — a, eine große Sekunde,
- g — h, „ große Terz,
- g — c, „ große Quart,
- g — d, „ große Quint,
- g — e, „ große Sext,
- g — f, „ kleine Septime.

Der erste Halbton liegt von der III. zur IV., der zweite von der VI. zur VII. Stufe.

Der Ambitus umfasst die große Quint g — d und die große Quart d — g.

a) Übung.

At-ten - di-te u - ni-ver-si po - pu-li, et vi-de-

te do - lo - - rem me - um.

b)

Ve - ni cre - a - tor Spi - ri-tus, men-tes tu - o - rum

vi - si - ta, im - ple su - per - na gra - ti - a quae

te cre - as - ti pec - to - ra. A - - - men.

c)

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - - sum lau - da -
bi - le no - men Do - mi - ni.

VIII. Kirchenton.

(Tonus octavus, plag.)

Tonleiter:

Quarte. Quinte.

d e f g a h c d d g g d

I II III IV V VI VII VIII

Der Grundton ist ebenfalls g.

Der erste Halbton liegt von der II. zur III., der zweite von der VI. zur VII. Stufe.

Den Ambitus bildet die große Quart d — g und die große Quint g — d.

a) Übung:

Ste-tit Je-sus in me-di-o dis-ci - pu-lo-rum su-o-rum,
et di-xit e-is: pax vo-bis, al-le-lu-ja, al-le-lu-ja.

b)

Con-fi - te - an - tur ti - bi, Do - - - mi - ne, om -
nes re - ges ter - rae.

§. 10.

Karakter der acht Kirchentonarten.

Nach dem Eindruck, den jede der acht Kirchentonarten auf unser Gefühl zu üben geeignet ist, legten schon die Alten — namentlich Guido von Arezzo und Adam von Fulda — diesen Tonarten gewisse karak-

teristische Merkmale bei, die wir nachstehend — größtentheils nach der Erklärung des Kardinals Bona*) — bezeichnen:

- I. Ton: reich an Modulation, eignet sich zu ernstern, aber auch fröhlichen, festlichen Gesängen.
- II. Ton: dumpf, schwerfällig, traurig, klagend (vorherrschend im *Officium defunctorum: Dies irae, Libera.*)
- III. Ton: affektivvoll, heftig, — muthig, eifrig.
- IV. Ton: bewegend, einnehmend, anziehend, klagend.
- V. Ton: anmuthig, fröhlich, jubilierend.
- VI. Ton: andächtig, lieblich und süß.
- VII. Ton: erhaben, majestätisch, erfreuend.
- VIII. Ton: allgemein, d. i. für vieles passend, erzählend (recitativ-artig).

Dieser verschiedenartige Charakter der alten Tonarten beruht auf dem eigenthümlichen Tonbau (der Struktur), den man in der Bildung der Tonleitern erkennt. Zunächst müssen schon die Plagalen und die Authentiken durch die verschiedene Lage ihrer Quart und Quint und durch die Verschiedenheit der Dominanten auch einen verschiedenen Eindruck machen.

Diese Verschiedenheit des Eindrucks ist ferner begründet durch die Lage der Halbtöne innerhalb der Quint und Quart, durch die kleine und große Terz des Grundtones und durch das verschiedene Verhältnis, in welchem die Dominanten zu den anderen Tönen der Leiter stehen.

Die bezeichnete Charakteristik lässt sich in den Gesängen der acht Tonarten faktisch nachweisen.

Aus der eigenthümlichen Struktur dieser Tonarten ergibt sich aber auch selbstverständlich, dass sie ihre Charakterverschiedenheit einbüßen, wenn man sie durch Einbeziehung der chromatischen Halbtöne in unsere Dur- und Molltonarten überträgt; z. B. den I. Kirchenton in **D** moll, den VII. in **G** dur u. s. w.

Da die Dur- und Molltonarten auf den verschiedenen Grundtönen unseres Tonsystems nur Transpositionen der Original-Tonarten **C**-dur und **A**-moll sind, so kann bei diesen Tonarten von einem, wie oben angegebenen, charakteristischen Unterschiede nicht die Rede sein, und wenn eine der modernen Tonarten für eine Komposition sich mehr eignet, als eine andere, so liegt der Grund davon wohl mehr in äußeren als in inneren Verhältnissen.

Ein charakteristischer Unterschied lässt sich in unseren Tonarten nur hinsichtlich des Tonesgeschlechtes, zwischen Dur und Moll, nachweisen; denn im Durgeschlecht zeigt sich der Charakter des Kräftigen und Heitern, im Mollgeschlecht der des Weichen und Düstern. Diesen Unterschied begründet die große und kleine Terz.

*) geb. zu Mondovi in Piemont i. J. 1609 und gest. zu Rom im Okt. 1674. Sein Werk: *De divina Psalmodia, sive psallentis ecclesiae Harmonia* handelt von den Kirchentönen, vom Kirchengesang u. s. w.

Transpozition der Kirchentonarten.

[Unter Transpozition einer Kirchentonart versteht man die Übertragung derselben auf andere Tonstufen.]

Bei dieser Übertragung müssen die diatonischen Tonverhältnisse unverändert bleiben.

[Dem Tonsystem des Gregorianischen Choralgesanges am meisten zusagend ist die Übertragung einer Tonart in die Quart. Bei dieser Transpozition, von welcher schon die Alten Gebrauch machten, rücken alle Töne der ursprünglichen Tonleiter eine Quart höher:

Ursprüngliche Leiter des I. Kirchentones:

d e f g a h c d

Transponiert:

g a b c d e f g

Zu bemerken ist, dass bei der in die Quart transponierten Tonleiter für den Ton h (si) jedesmal der Ton b (sa) eintritt. Dieses b stellt den Halbton her, der in der Tonart wesentlich ist. Jede andere Tonveränderung aber bewirkt eine Störung in der ursprünglichen Folge der Tonschritte und ist mithin eine Verfälschung der Tonart selbst.

Man kann sich diese Transpozition der alten Tonarten an der Übertragung unserer C-dur-Leiter nach F-dur veranschaulichen:

C-dur-Leiter: c d e f g a h c.

Transponiert:

F-dur-Leiter f g a b c d e f.

Auch hier treten alle Leitertöne vier Stufen höher, und es muß, um F-dur dem C-dur in den Tonverhältnissen gleichförmig zu machen, die IV. Stufe in der transponierten Tonleiter (F-dur) den Ton b erhalten. Dasselbe gilt bei der Übertragung der F-dur-Leiter in die Quart B u. s. w.

Zur Vergleichung folgen die ursprünglichen oder nicht transponierten Kirchentöne (a) neben den transponierten (b).

I. Ton.

a) d e f g a h c d

b) g a b c d e f g

II. Ton.

a)
 a h c d e f g a

b)
 d e f g a b c d

III. Ton.

a)
 e f g a h c d e

b)
 a b c d e f g a

IV. Ton.

a)
 h c d e f g a h

b)
 c d e f g a b c

V. Ton.

a)
 f g a h c d e f

b)
 b c d e f g a b

VI. Ton.

a)
 c d e f g a h c

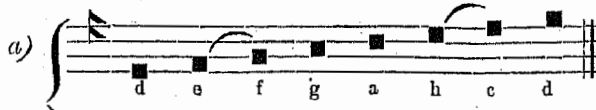
b)
 f g a b c d e f

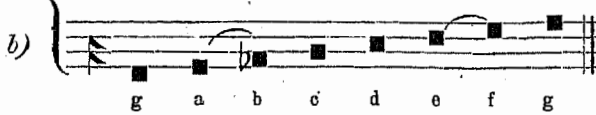
VII. Ton.

a)
 g a h c d e f g

b)
 c d e f g a b c

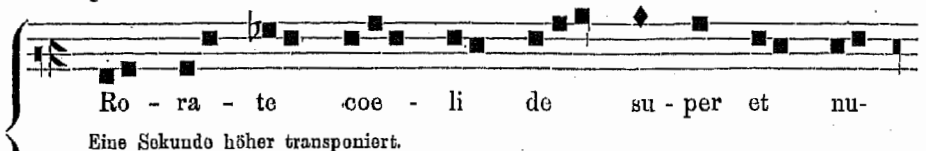
VIII. Ton.

a) 


b) 

Will man eine Chormelodie in ein anderes Intervall, z. B. in die Sekunde, Terz u. s. w. und damit zugleich in unser Ton- und Schlüsselsystem übertragen, so kann dieß ebenfalls ohne Störung der ursprünglichen Tonverhältnisse geschehen, und zwar so, dass man die Ganz- und Halbtöne, wie solche in der Melodie vorkommen, mittels der Versetzungszeichen (\sharp \flat) notiert.

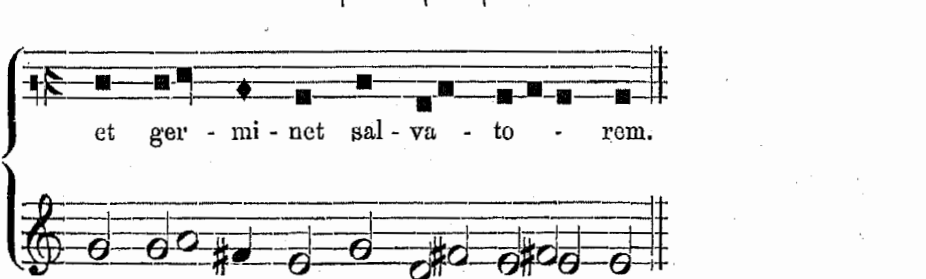
Beispiel.



Ro - ra - te coe - li de su - per et nu -
Eine Sekunde höher transponiert.



bes plu - ant ju - stum, a - pe - ri - a - tur ter - ra



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

Welche Gründe hatten wohl unsere Vorfahren, die Tonarten zu transponieren und sich damit neue Formen für den Gesang zu schaffen?

Zunächst wollte man durch die Übertragung der Tonarten auf ein höheres Intervall die für eine hohe Stimme zu tief liegenden sangbar machen. Durch die erhöhte Lage war aber noch immer keine absolute Tonhöhe, etwa genau die Höhe einer Quart, vorgezeichnet, denn im Choralgesang zeigt jede Note, folglich auch die transponierte, nur eine relative Höhe an.

Ein anderer wichtigerer Grund der Transposition, und zwar der Übertragung der Tonart in die Quart war, dass man durch diese Übertragung ein Mittel gewann, die Zahl von 14 Tonarten mit den Grundtönen **A H C D E F G** auf 8 Kirchentöne mit den 4 Grundtönen **D E F G** zu reduzieren (§. 8. Anm.). Die Tonart **A** ($a\ h\ c\ d\ e\ f\ g\ \bar{a}$) wurde auf **D** ($d\ e\ f\ g\ a\ b\ c\ \bar{d}$), die Tonart **H** ($h\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ \bar{h}$) auf **E** ($e\ f\ g\ a\ b\ c\ d\ \bar{e}$) und die Tonart **C** ($c\ d\ e\ f\ g\ a\ h\ \bar{c}$) auf **F** ($f\ g\ a\ b\ c\ d\ e\ \bar{f}$) gehoben.

Nach Janssen's Angabe tritt die Nothwendigkeit einer Transposition auch dann ein, wenn bisweilen im Gesange ein Ton oder Halbton vorkommt, der in der diatonischen Tonleiter nicht vorhanden ist, z. B. der Ton *es*. In diesem Falle handelt es sich gewöhnlich um die Beseitigung des Tritones. Man verlegt daher die Melodie auf solche Tonstufen, wo die große Quart durch das choralmäßige *b* notiert werden kann.

Dritter Abschnitt.

Die Psalmodie.

§. 12.

Der Psalmengesang im allgemeinen.

Die Psalmodie umfasst den Psalmengesang der katholischen Kirche.

Dieser Gesang ist schon seit den Zeiten der Apostel in der Kirche eingeführt, später wurde er vom heil. Gregor fürs Offizium eingerichtet und in sein Antiphonarium aufgenommen.

Die Melodien der Psalmen gründen sich auf die acht Kirchentöne, daher es auch acht Psalmentöne gibt. Die Psalmen-Melodien stehen mit Choralgesängen, die man Antiphonen *) nennt, in Verbindung.

Jede Psalmen-Melodie besteht, wie der Psalmvers, aus zwei Theilen. Den Anfang der Melodie nennt man die Intonazion, den Ausgang des ersten Theiles die Mediazion, den Ausgang (Schluss) des zweiten Theiles die Terminazion.

Die verschiedene Gestaltung der Melodien nennt man die Modulazion der Psalmentöne. Die Modulazion bildet die Psalmentöne zu mehr oder weniger entwickelten melodischen Formen aus.

Die mehr entwickelten Formen (Melodien) sind die feierlichen oder solennen, die weniger entwickelten, einfachen Formen sind die minder feierlichen oder ferialen Psalmentöne.

Die feierlichen (solennen) Töne werden an Festtagen höhern Ranges, die minder feierlichen (ferialen) an Ferial- oder Festtagen geringern Ranges gesungen. — Kirchlicher Gebrauch ist es, nur den ersten Psalmvers solenn anzustimmen, die übrigen Verse aber ferial zu singen.





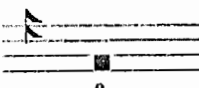
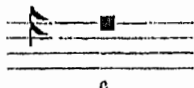
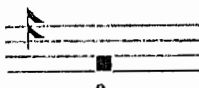
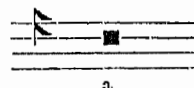

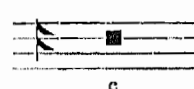

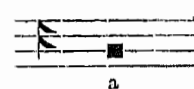

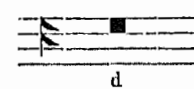
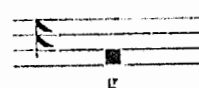
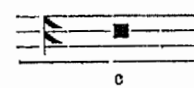
Nach der Rangordnung der Feste richtet sich auch das Singen der mit dem Psalm verbundenen Antiphon. Diese wird an Festtagen höhern Ranges vor und nach dem Psalm ganz gesungen. An weniger feierlichen Festtagen wird die Antiphon vor der Psalm-Melodie nur angestimmt, nach dem Psalm aber ganz gesungen.

*) Das Wort *Antiphon* bedeutet Gegengesang, Gegenklang und bezeichnet ursprünglich einen Wechselgesang zwischen zwei Chören, welche abwechselnd die Verse saugen, oder der eine Chor sang die Verse, der andere den Schluss (die Klausel). An hohen Festtagen wurde der dem Introitus folgende Psalm von zwei Chören wechselseitig gesungen.

So verschiedenartig auch die Modulazion der Psalmentöne ist, so bewegt sich jede Melodie doch größtentheils auf der Dominante derjenigen Kirchentonart, der die Melodie angehört. Die Dominanten der acht Psalmentöne sind aber von denen der acht Kirchentöne nicht verschieden. Es hat demnach

	der I. Psalmenton	die Dominante	a,
„	II.	„	f,
„	III.	„	c,
„	IV.	„	a,
„	V.	„	c,
„	VI.	„	a,
„	VII.	„	d,
„	VIII.	„	c.

Aus der Dominante allein kann man nicht bestimmen, zu welchem Kirchentone ein Psalmton gehört; man muß, um den Kirchenton zu erkennen, zugleich auf die Finalnote der den Psalm begleitenden Antiphon sehen. Diese Finalnote bezeichnet den Grundton einer Kirchentonart (**D E F G**). Stellt man nun die Finalnote der Antiphon mit der Dominante des Psalmtones zusammen, so erkennt man sicher, zu welchem Kirchentone der Psalmton gehört. Wir zeigen dieß in nachstehender Übersicht:

Kirchenton.	Finalnote der Antiphon.	Dominante.
I. Ton.		
II. Ton.		
III. Ton.		
IV. Ton.		
V. Ton.		
VI. Ton.		
VII. Ton.		
VIII. Ton.		

Die ferialen Psalmentöne beginnen gleich anfangs mit der Dominante, die solennen, mit Ausnahme des IV. Tones, führen anfangs die Dominante durch voranschreitende Töne ein und beginnen erst im zweiten Theil mit der Dominante.

Der Anfangston (Inizialton)

des I. Psalmtones	ist	f,
„ II.	„	c,
„ III.	„	g,
„ IV.	„	a (Dom.),
„ V.	„	f,
„ VI.	„	f,
„ VII.	„	c,
„ VIII.	„	g.

Die Mediazion oder der Ausgang des ersten Psalmentheiles ist in der Schrift durch ein Sternchen (*Asteriscus*) oder durch einen Doppelpunkt bezeichnet. Schließt die Mediazion mit einem einsilbigen Worte (z. B. *me, te, nos* u. s. w.) oder mit einem hebräischen (z. B. *Israet, Jerusalem*), so wird bei dem II., IV., V. und VIII. Psalmenton der letzte Ton weggelassen.

II. Ton. † IV. Ton. † V. Ton. †

cog-no-vi-sti me: lo-cu-tus sum: Do-mi-nus ex Si-on:

VIII. Ton. †

Do-mi-ne Da-vid:

Die Terminazion oder der Ausgang des zweiten Vertheiles hat bei den meisten Psalmentönen verschiedene melodische Formen (Schlussformen), die man auch Differenzen nennt. Nur der II. und VI. Ton haben keine Differenz.

Die Differenzen pflegt man mit den Buchstaben *e v o v a e* zu bezeichnen. Diese Buchstaben sind die Vokale der Schlussworte „*seculorum amen*“.

Die Psalmen schließen mit der Doxologie (Lobpreisung) „*Gloria patri etc.*“ Dieser Schluss fällt jedoch weg im Officium der Karwoche. Bei der Vesper und Matutin für die Abgestorbenen wird statt der Doxologie das „*Requiem aeternam*“ angesetzt.

Was den Vortrag des Psalmengesanges betrifft, so halte man sich streng an die vorgeschriebenen Melodien und vermeide einerseits das zu schnelle, andererseits das zu langsame (schleppende) Singen. Man beleihtige sich einer reinen, richtigen Aussprache des Textes und beachte darin besonders jene Silben, bei welchen die Stimme steigen oder fallen soll. — Sehr störend und der Würde des Choralgesanges überhaupt zuwider ist das Sekundieren einer zweiten Stimme. — Wird der Psalmgesang mit der Orgel begleitet, so muß der Organist nicht nur der Melodie treu bleiben, sondern auch die Akkorde choralmäßig wählen. Das Zwischenspiel bei der Mediazion muß wegbleiben.

§. 13.

Die Psalmentöne.

a) Feierliche (solenne) Psalmentöne.

(Pro festo duplici et semiduplici.)

I. Ton.

fin.

d Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o:

1. Schluss. 2. Schluss.

se - de a dex - tris me - is. Se - de a dex - tris me - is.

3. Schluss. 4. Schluss.

Se - de a dex - tris me - is. Se - de a dex - tris me - is.

5. Schluss.

Se - de a dex - tris me - is.

Der I. Psalmenton hebt mit der kleinen Terz (f) über der Finalnote (d) an und steigt bis zur Dominante (a). Dieser Ton hat fünf Schlüsse oder Ausgänge (Terminazionen).

II. Ton.

fin.

d Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is.

Der II. Psalmenton beginnt mit dem c unter der Finale, steigt zur Finale d und von dieser eine kleine Terz zur Dominante f.

Dieser Ton hat einen Schluss.

III. Ton.

fin.

e Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is.

1. Schluss. 3. Schluss.

2. Schluss.

Se - de a dex - tris me - is. Se - de a dex - tris me - is.

4. Schluss.

Se - de a dex - tris me - is.

Der III. Ton fängt mit der kleinen Terz *g* über der Finale *e* an und steigt durch die Quart zur Sext oder Dominante *c* auf.

Die vier Schlüsse dieses Tones gehen auf die Quart *a* oder die Terz *g* aus.

IV. Ton.

fin. 1. Schluss.

Di-xit Do-minus Do-mi-no me-o: se-de a dextris me-is.

2. Schluss. 3. Schluss.

Se-de a dex-tris me-is. Se-de a dex-tris me-is.

Der IV. Psalmton hebt mit der Quart *a* über der Finale *e* an, fällt zur kleinen Terz *g* und steigt wieder zur Quart oder Dominante *a*.

Der erste Schluss hat *e* (die Finale), der zweite die Quart *a*, der dritte die Terz *g* als Endnote.

V. Ton.

fin.

f Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dextris me-is.

Die Melodie des V. Psalmtones beginnt mit der Finale der Antiphon und steigt mittels der Terz zur Dominante.

Dieser Ton hat nur einen Ausgang, in welchem das *h* nicht in *b* erniedrigt werden darf.

VI. Ton.

fin.

f Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

Der VI. Ton fängt mit der Finale an und steigt durch die Sekunde *g* zur Dominante *a*.

Dieser Ton hat nur einen Ausgang; er schließt mit der Finale.

VII. Ton.

fin. 1. Schluss.

g Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dextris me-is.

2. Schluss. 3. Schluss.

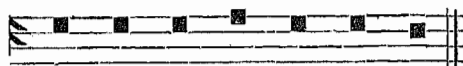
Se-de a dex-tris me-is. Se-de a dex-tris me-is.

4. Schluss. 5. Schluss.

Se-de a dex-tris me-is. Se-de a dex-tris me-is.

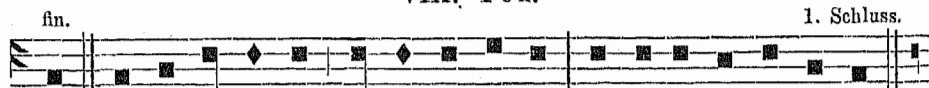
Der VII. Ton hebt mit der Quart *c* über der Finale an und steigt zu *d*, der Dominante des Tones.

Außer den fünf Schlüssen dieses Tones ist noch ein sechster Schluss zu Rom in der päpstlichen Kapelle gebräuchlich:

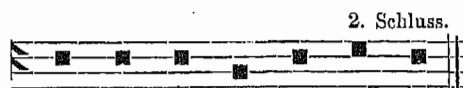


Se - de a dex - tris me - is.

VIII. Ton.



g Di - xit Do - minus Do - mi - no me - o: se - de a dex - tris me - is.

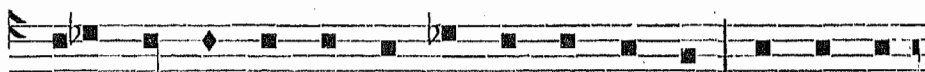


Se - de a dex - tris me - is.

Der VIII. Ton beginnt mit der Finale *g* und steigt durch die Sekunde zur Dominante *c*.

Dieser Ton hat zwei Schlüsse.

Außer diesen acht regelmäßigen Psalmtönen gibt es noch eine neunte Melodie für den 113. Vesper-Psaln: *In exitu Israël de Aegypto*, welche man den unregelmäßigen Ton nennt. Dieser Ton führt auch die Bezeichnung „*Tonus peregrinus vel mixtus*,“ d. h. fremder, gemischter Ton:



In e - xi - tu I - sra - ël de Ae - gyp - to: do - mus Ja -



cob de po - pu - lo bar - ba - ro.

Man findet diesen Ton auch in folgender Gesangsweise:



In e - xi - tu I - sra - ël de Ae - gyp - to: do - mus



Ja - cob de po - pu - lo bar - ba - ro.

Die diesem Tone vorausgehende Antiphon: „*Nos qui vivimus, benedicimus Domino*“ hat den Finalton *g*.

b) Minder feierliche (feriale) Psalmentöne.

(Pro festo simplici et feriis.)

I. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

II. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

III. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

IV. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

V. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

VI. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

VII. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

VIII. Ton.

Di-xit Do-mi-nus Do-mi-no me-o: se-de a dex-tris me-is.

Die Tonhöhe des Psalmtones ist von der Tonhöhe der Antiphon abhängig, deshalb darf der Psalm weder höher noch tiefer, als die Antiphon intoniert werden, weil sonst die Einheit beider gestört würde.

Bei dem Lobgesang „*Magnificat*“ kann sich die Melodie, weil der erste Vertheil nur aus einem Worte besteht, nicht vollständig entwickeln, es bleibt demnach die Mediazion weg; der zweite Vertheil, so wie die übrigen Verse stimmen melodisch mit den Psalmtönen überein. Nachstehend die Intonation des *Magnificat* in den acht Tonarten:

I. Ton. II. Ton. III. Ton.

Ma - gni - fi - cat. Ma - gni - fi - cat. Ma - gni - fi - cat.

IV. Ton. V. Ton. VI. Ton.

Ma - gni - fi - cat. Ma - gni - fi - cat. Ma - gni - fi - cat.

VII. Ton. VIII. Ton.

Ma - gni - fi - cat. Ma - gni - fi - cat.

Der Psalmodie entspricht auch die Melodie des Lobgesanges „*Benedictus*“. Der Gesang „*Nunc dimittis*“, welcher in der Complet vorkommt, wird nach dem III. Ton gesungen.

Vierter Abschnitt.

Gesänge bei der heiligen Messe.

§. 14.

Asperges und Vidi aquam.

In Pfarrkirchen wird an Sonntagen bei der Segnung mit Weihwasser die Antiphon „*Asperges*“, in der österlichen Zeit (von Ostern bis Pfingsten einschließlich) statt dieser die Antiphon „*Vidi aquam*“ gesungen.

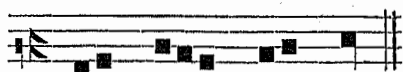
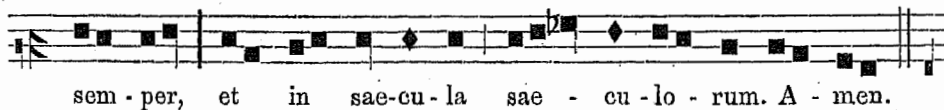
Die Choralmelodien zu beiden Antiphonen sind folgende:

Asperges.

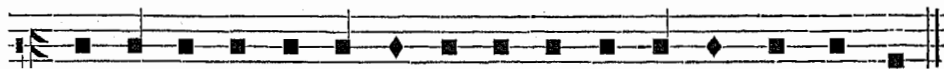
Priester. Chor.

A - sper - ges me Do - mi - ne hy - so - po et
mun - da - bor: la - va - bis me et su - per ni - vem
Ps.
de - al - ba - bor. Mi - se - re - re me - i De - us
se - cun - dum magnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
Glo - - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i
sanc - to, si - cut e - rat in ^o prin - ci - pi - o, et nunc et

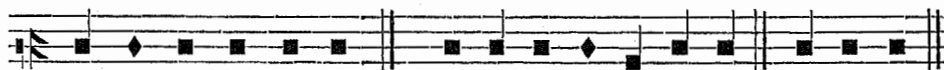
The musical score consists of six staves of music. The first staff is for the Priest and the second for the Choir. The lyrics are written below the notes. The score includes a key signature change to D major and a time signature change to 4/4. The lyrics are: A - sper - ges me Do - mi - ne hy - so - po et mun - da - bor: la - va - bis me et su - per ni - vem. Ps. de - al - ba - bor. Mi - se - re - re me - i De - us se - cun - dum magnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am. Glo - - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i sanc - to, si - cut e - rat in ^o prin - ci - pi - o, et nunc et



A - sper - ges me u. s. w. bis „*Miserere*“.



V. O - sten - de no - bis Do - mi - ne mi - se - ri - cor - di - am tu - am.
 R. Et sa - lu - ta - re tu - um da no - bis.
 V. Do - mi - ne e - xau - di o - ra - ti - o - nem me - am.
 R. Et cla - mor me - us ad te ve - ni - at.



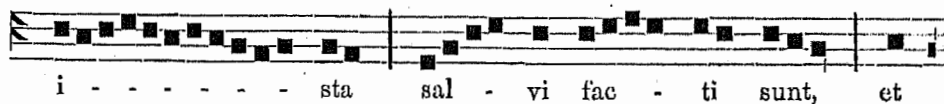
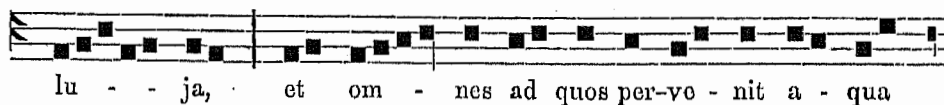
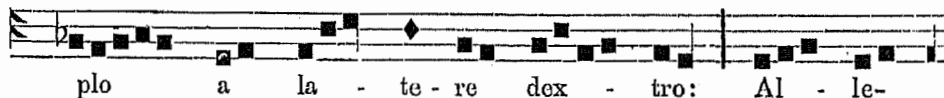
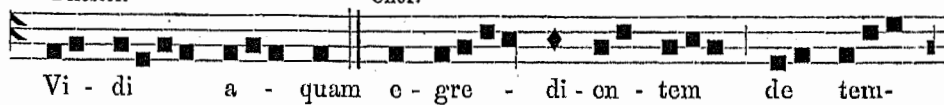
V. Do - mi - nus vo - bis cum. R. Et cum spi - ri - tu tu - o. O - re - mus.

Die Oration wird in „*tono feriali*“ gesungen. — Am Passions- und Palmsonntage wird das „*Gloria patri*“ nicht gesungen; nach dem Psalmvers „*Miserere*“ wird sogleich das „*Asperges*“ wiederholt.

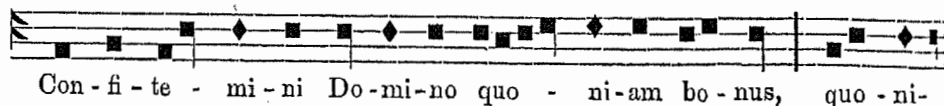
Vide aquam.

Priester.

Chor.



Ps.



am in sae - cu - lum mi - se - ri - cor - di - a e - jus. Glo -
 ri - a pa - tri et fi - li - o, et spi - ri - tu - i sanc - to,
 si - cut e - rat in princi - pi - o, et nunc et sem - per, et in
 sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men. Vi - di a - quam
 u. s. w. bis zu *Confitemini*.

Versikel und Responsorien wie bei dem *Asperges*.

§: 15.

Introitus und Kyrie.

Der Introitus war anfangs ein Gesang, welcher von dem Chor gesungen wurde, während der Celebrans von der Sakristei zum Altare gieng. Hievon erhielt dieser Gesang den Namen Introitus (Eingang zur heil. Messe).

Der Inhalt des Introitus bestand aus einem Psalm, der ursprünglich ganz, später aber, um den Beginn der Messe nicht aufzuhalten, nur so weit gesungen wurde, bis der Celebrans das Zeichen zum Aufhören gab, wornach der Chor sogleich das „*Gloria patri*“ anstimmte.

An den Psalm reihte sich eine Antiphon, die ebenfalls meist aus einem Psalm entlehnt war.

Durch seinen Inhalt macht der Introitus zugleich auf das Fest oder auf die Bestimmung des Tages aufmerksam.

Im Mittelalter erweiterte man den Introitus zur Erhöhung der kirchlichen Feier durch die sogenannten Tropen.

Gegenwärtig besteht der Introitus nur aus einem einzigen Verse des Psalmes nebst der Antiphon und dem *Gloria patri*.

Da der Introitus in seiner ursprünglichen Gestalt das erste Gebet einer jeden Messe war, so entstand der Gebrauch, nach dem Anfangsworte des Introitus nicht nur manche Messe zu benennen (z. B. Requiem, Rorate), sondern auch selbst die Sonntage darnach zu bezeichnen (z. B. *Reminiscere, Oculi, Laetare* u. s. w.).

Der Introitus wird aus dem *Graduale Romanum* gesungen. —

Das „*Kyrie eleison*“ kommt in Liturgien häufig unter dem Namen Litanía vor und ist ein sehr alter, ebenfalls antiphonenartiger Wechselgesang, der zuerst im Oriente vorkommt.

Schon seit der Zeit des heil. Gregor wird das *Kyrie eleison, Christe eleison* vom Priester und Volk abwechselnd gebetet, jedoch so, dass ehemals die Zahl der gebeteten *Christe eleison* der Zahl der *Kyrie eleison* gleich war. Gegenwärtig wird das erste *Kyrie* dreimal, das *Christe* auch dreimal, das zweite *Kyrie* zweimal und das dritte *Kyrie* einmal gebetet oder gesungen.

Wie der Introitus, so wurde im Mittelalter auch das *Kyrie* mit Tropen ausgestattet.

Die Melodien des *Kyrie* finden sich im *Graduale Romanum* unter der Bezeichnung „*Ordinarium Missae*“. Sie werden nach der Art und Feier der Feste gewählt.

§. 16.

Die große Doxologie: „*Gloria in excelsis Deo*“ (Hymnus angelicus).

Nach dem *Kyrie* intoniert der Priester die große Doxologie, das „*Gloria in excelsis Deo*“ („Ehre sei Gott in der Höhe!“). Dieß sind die Anfangsworte eines kirchlichen Hymnus, welche von den Engeln in der Geburtsnacht des Heilandes gesungen wurden; deshalb heißt er auch „*Hymnus angelicus*“ (der englische Lobgesang). Die Bezeichnung „große Doxologie“ gilt der Unterscheidung von der „kleinen Doxologie“, *Gloria patri et filio et spiritui sancto* („Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heil. Geiste!“).

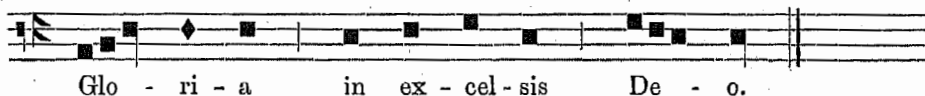
Der Hymnus selbst wurde wahrscheinlich von Hilarius von Poitiers († 368) für die Messe in der Christnacht verfasst.

Papst Symmachus (498—514) verordnete das Absingen dieses Hymnus an allen Sonntagen und an den Gedächtnistagen der heil. Martirer. Doch gab diese Verordnung nur den Bischöfen das Recht, den Hymnus zu singen, und die Priester durften ihn nur am heil. Ostertage beten. Später wurde es eine Vorschrift für alle Priester, an gewissen Festtagen den Hymnus zu singen.

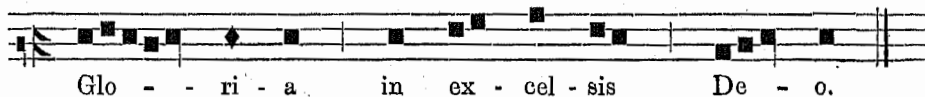
Außer der Messe sang man das *Gloria* bei Dankfesten oder bei besonderen feierlichen Veranlassungen. So stimmte Papst Leo III. diesen Lobgesang bei seiner Ankunft bei Karl dem Großen an. Die Väter des sechsten allgemeinen und des achten zu Toledo gehaltenen Konzils schlossen mit diesem Gesang ihre Versammlung.

Im römischen Choral ist für die Intonazion des *Gloria* eine vierfache Gesangsweise, nämlich:

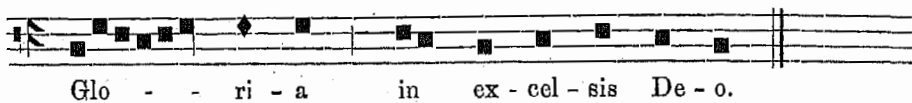
a) *in festis duplicibus et solemnibus diebus.*



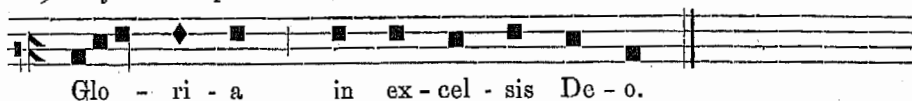
b) *in Missis beatæ Mariæ.*



c) *in Dominicis, festis semiduplicibus, et infra Octavas, quae non sunt beatae Mariae.*



d) *in festis simplicibus.*



Die vollständige Melodie für diesen Hymnus findet sich im *Graduale Romanum (Ordinarium Missae)*.

§. 17.

Collecten-Melodie.

Collecte nennt man die Oration oder das Gebet, welches der Priester vor der Epistel spricht oder singt.

Die Orationen oder Collecten haben drei verschiedene Melodien. Nach der feierlichen Melodie wird *in duplicibus, semiduplicibus et dominicis* gesungen, nach der gewöhnlichen (ferialen) Melodie an allen andern Tagen, und nach der dritten Melodie in der Messe für die Verstorbenen.

Die feierliche Melodie singt man in dem Tone f. In dieser Melodie kommen zwei Veränderungen vor: der Hauptpunkt (*punctum principale*) und der Halbpunkt (*semipunctum*).

Der Hauptpunkt tritt am Schluss des ersten Theiles der Oration bei dem Doppelpunkt ein und besteht aus den vier Tönen:



Stehen im Texte zwei Doppelpunkte, so fällt der Hauptpunkt auf den zweiten Doppelpunkt.

Der Halbpunkt kommt bei dem zweiten Schlusssatze der Oration vor, wenn diese so lang ist, dass sie die zweite Veränderung gestattet. Dieser Punkt besteht aus den zwei Tönen:




Sind der Haupt- und Halbpunkt vorüber, so darf keine Veränderung mehr eintreten, wenn auch die Oration noch mehrere Schlüsse enthielte.

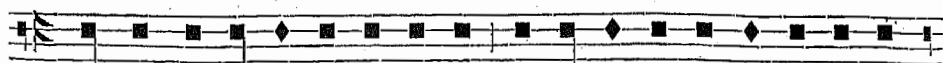
Bei den Schlüssen „*per Dominum*“ und „*per eundem Dominum*“ fällt der Halbpunkt auf „*tuum*“ und der Hauptpunkt auf „*sancti Deus*“. Bei „*qui tecum*“ und „*qui vivis*“ trifft der Hauptpunkt nur auf „*sancti Deus*“ und der Halbpunkt bleibt weg.

Bei jeder Veränderung findet des Athmens wegen eine Pause statt.

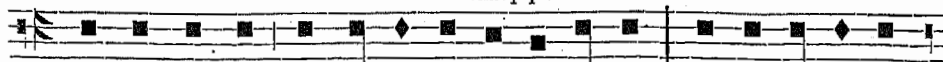
Beispiel des festlichen Tones:



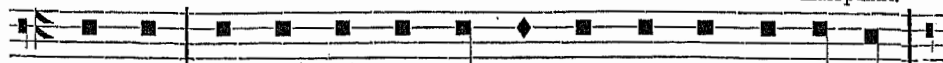
V. Do-mi-nus vo-bis cum. R. Et cum spi-ri-tu tu-o. O-re-mus.



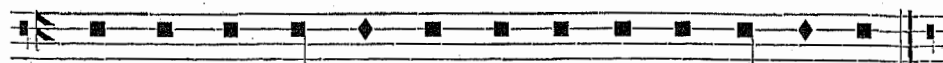
De-us qui ho-di-cr-nam di-em A-po-sto-lo-rum tu-o-rum Pe-
Hauptpunkt.



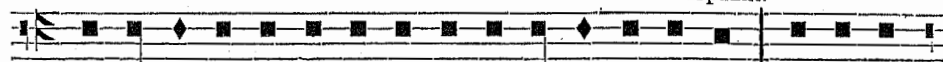
tri et Pau-li ma-ty-ri-o con-se-cra-sti: da ec-cle-si-ae
Halbpunkt.



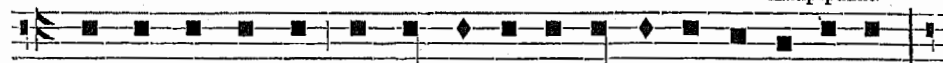
tu-ae, e-o-rum in om-ni-bus se-qui prae-cep-tum,



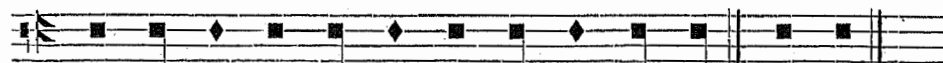
per quos re-li-gi-o-nis sumpstit e-xor-di-um.
Halbpunkt.



Per Do-minum nostrum Jesum Christum Fi-li-um tu-um, qui te-cum
Hauptpunkt.




vi-vit et re-gnat in u-ni-ta-te spi-ri-tus sancti De-us,



per om-ni-a sae-cu-la sac-cu-lo-rum. A-men.

Im ferialen Tone werden die Orationen in dem Tone *f* ohne irgend eine Veränderung vorgetragen.

Der Orationenton in der Messe für die Verstorbenen ist dem ferialen Tone ganz gleich, nur fällt die Stimme in der Schluss-Kadenz von *f* auf *d*:



De-us cu-i pro-pri-um est... pos-si-de at... sae-cu-lo-rum.

Die feriale Melodie wird gebraucht:

- a) für die Orationen nach den vier Marianischen Antiphonen,
- b) für die Orationen der Litaneien und der Austheilung des Weihwassers an Sonntagen,
- c) für alle Orationen bei den Benedictionen der Wachslichter, der Asche und des Öhles,

- d) für die Orationen der Palmweihe, mit Ausnahme der zwei ersten Orationen, die in festlichem Tone gesungen werden,
 e) für die Orationen bei der Fußwaschung am Gründonnerstage,
 f) für die Oration des Karfreitages: „*Deus a quo et Judas*“ und alle, welche dieser folgen und mit „*Omnipotens sempiterna Deus*“ anfangen,
 g) für die Oration: „*Libera nos*“, nicht aber für jene, welche vor der Messe des Karsamstages stehen,
 h) für die Orationen bei der Wasserweihe.

Die Orationen für die Feuer- und Incens-Weihe werden nur gelesen:

Con - ce - de mi - se - ri - cors De - us fra - gi - li - ta - ti nostrae praesi -
 di - um ut qui sanctae De - i ge - ni - tri - cis me - mo - ri - am
 a - gi - nus: in - ter - ces - si - o - nis e - jus au - xi - li - o a
 no - stris i - ni - qui - ta - ti - bus re - sur - ga - mus. Per e - un - dem
 Chri - stum Do - mi - num no - strum. A - men.

Die mit „*Oremus*“ beginnenden Orationen (*Praeces*) nach der Passion am Karfreitage haben eine der Präfation ähnliche Gesangweise, an welche sich der Schluss reiht: „*Oremus. Flectamus genua. Levate.*“ Die mit „*Omnipotens sempiterna Deus*“ anfangenden Orationen werden, wie bereits erwähnt, im ferialen Tone gesungen.

Das Missale enthält die Melodie der ersten Oration in folgender Notation:

O - re - mus, di - lec - tis - si - mi no - bis, pro ec - cle - si - a sancta
 De - i: ut e - am De - us et Do - mi - nus no - ster, pa - ci -
 fi - ca - re, a - du - na - re, et cu - sto - di - re di - gne - tur to - to

or - be ter - ra - rum: sub - ji - ci - ens e - i prin - ci - pa - tus et po -
 te - sta - tes: det - que no - bis qui - e - tam et tran - quil - lam vi - tam
 de - gen - ti - bus, glo - ri - fi - ca - re De - um Pa - trem om - ni - po -
 ten - tem. O - re - mus. Flec - ta - mus ge - nu - a. Le - va - te.

Diaconus. Subdiaconus.

§. 18.

Die Epistel.

Die Epistel wird in einem tiefern Tone, als die Oration, vorgetragen. In ihrer ferialen Gesangsweise wird der Anfangston festgehalten. Eine Veränderung tritt nur bei einem Fragezeichen ein. Diese Veränderung besteht darin, dass man bei der dritt- oder viertletzten Silbe mit der Stimme einen Halbton herab — und bei der letzten Silbe wieder in den herrschenden Ton aufwärts geht:

Numquid om-nes A - po - sto - li? Numquid om-nes Pro-phe-tae?
 Num-quid om-nes Doc-to - res? Ae - mu - la - mi - ni au - tem
 cha - ris - ma - ta me - li - o - ra.

§. 19.

Das Graduale.

Dieses bestand anfangs aus einem ganzen Psalm, der auf derselben Stufe des Ambon*), auf der der Lektor die Epistel gelesen hatte, vom Kantor vorgetragen wurde. Heutzutage besteht das Graduale aus einer Antiphon und aus dem Verse eines Psalmes. Die Antiphon ist in der Regel aus den Psalmen, bisweilen auch aus andern Büchern der heiligen Schrift.

*) Ambon war in den alten christlichen Kirchen das im Schiff angebrachte Stufen-Gerüst für die Sänger und Lektoren. Daher auch der Name Stufen- oder Staffelgesang.

An festlichen Tagen folgt dem Graduale das Alleluja („Lobet den Herrn!“). In der Fastenzeit wird statt des Alleluja der „*Tractus*“ (v. *trahere*, ziehen) gesungen. Dieser besteht aus Versen eines Psalmes, und wurde ehemals in einem langsamen, ernsten und gezogenen Tone vorgetragen.

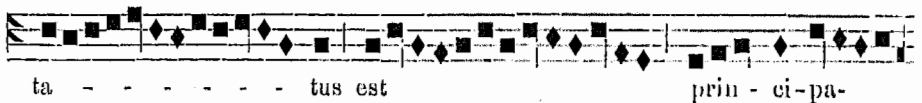
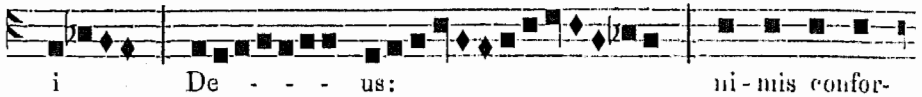
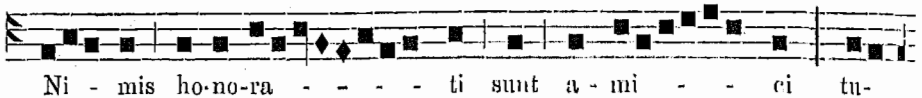
An den Alleluja-Gesang reiht sich an gewissen Festtagen ein Hymnus, der den Namen Sequenz (*Sequentia*)* führt. Früher waren viele Sequenzen im kirchlichen Gebrauche. Von diesen enthält unser Missale nur fünf, aber nach Text und Melodie höchst ausgezeichnete, nämlich:

Victimae paschali laudes für das Osterfest und die Oktav,
Veni sancte spiritus für das Pfingstfest und die Oktav,
Lauda Sion salvatorem für das Fronleichnamfest und die Oktav,
Stabat mater dolorosa für das Fest der sieben Schmerzen Mariä und
Dies irae, dies illa für die Todtenmesse.

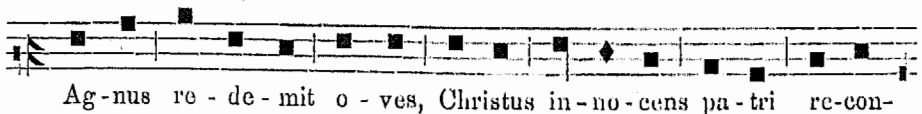
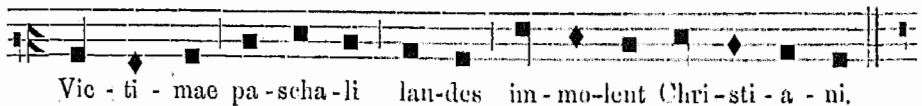
Die Melodien der Gradualen und Sequenzen sind in dem *Graduale Romanum* zu finden.

Beispiele:

Graduale Vigiliae s. Andreae.



Sequentia in festo Paschae.



*) Die Einführung der Sequenz rührt von dem Abte Notker (dem Stummor) aus St. Gallen her, der selbst ganz ausgezeichnete Sequenzen dichtete und für dieselben eine Empfehlung des Papstes Nikolaus I (858 - 867) erlangt haben soll.

ci - li - a - vit pec - ca - to - res. Mors et vi - ta du - el - lo con -
 fix - c - re mi - ran - do, dux vi - tae mor - tu - us re - gnat
 vi - vus. Dic nobis Ma - ri - a, quid vi - di - sti in vi - a?
 Se - pulchrum Christi vi - ven - tis, et glo - ri - am vi - di
 re - sur - gen - tis. An - ge - li - cos tes - tes, su - da - ri - um
 et ve - stes. Sur - re - xit Christus spes me - a: prae - ce - det
 vos in Ga - li - lae - am. Scimus Christum surre - xis - se a
 mor - tu - is ve - re: tu no - bis vic - tor rex mi - se - re - re.
 A - - - men. Al - le - lu - - - ja.

§. 20.

Das Evangelium.

Das Evangelium wird im feierlichen Tone vorgetragen. Vor einem Schlusspunkte, und zwar bei der vierten Silbe, geht die Melodie eine kleine Terz herab, dann aber gleich wieder in den Hauptton zurück. Auch bei dem Schluss des Evangeliums hat die Melodie die kleine Unter-Terz. Von der Terz steigt sie langsam und stufenweise aufwärts in den Hauptton.

Beispiel:

Oder:

V. Do-mi-nus vo-bis cum, R. Et cum spi-ri-tu tu-o. Et cum spi-ri-
tu tu-o. V. Se-quen-ti-a sanc-ti E-van-ge-li-i se-cun-dum
Ma-thae-um. Se-cun-dum Marcum. R. Glo-ri-a ti-bi Do-mine.
Jo-an-nem. Lu-cam.

Oder:

Glo-ri-a ti-bi Do-mi-ne. In il-lo tem-po-re, di-xit
Si-mon Pe-trus ad Je-sum: Ec-ce nos re-li-quimus om-ni-a,
et se-cu-ti su-mus te, quid er-go e-rit no-bis?
Et vi-tam ae-ter-nam pos-si-de-bit.

§. 21.

Das Credo (Symbolum).

Nach dem römischen Choral hat das Credo nur eine Intonations-Weise, nämlich folgende:

Cre-do in u-num De-um.

Die vollständige Melodie des Credo ist im *Graduale Romanum* zu finden.

§. 22.

Die Präfation.

Der eben so einfache als erhabene Präfations-Gesang gehört zu den schönsten Blüten kirchlichen Choralgesanges und ein tonrichtiger, würdevoller Vortrag dieses Gesanges ist von ergreifender Wirkung. Leider wird

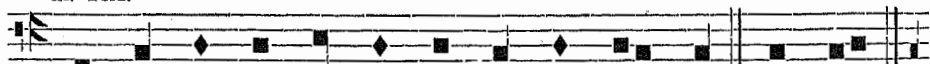
diese Wirkung sehr oft durch fehlerhafte Intonazion, zumal durch das Singen des profanen Halbtones, wo die Melodie den Ganzton vorschreibt, beeinträchtigt. Nicht selten wird der Präfations-Gesang durch eine profane Orgelbegleitung verunstaltet.

Die Melodie der Präfation ist entweder eine solenne oder eine feriale.

Solenne Präfations-Melodie.

(De S. S. Trinitate.)

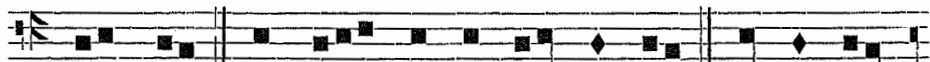
kl. Terz.



Per om - ni - a sac - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.



Do - mi - nus vo - bis cum. Et cum spi - ri - tu tu - o. Sur - sum



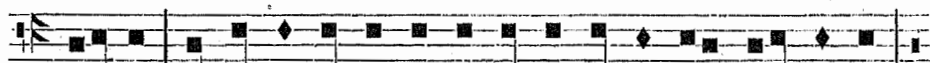
cor - da. Ha - be - mus ad Do - mi - num. Gra - ti - as



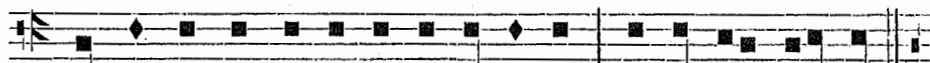
a - ga - mus Do - mi - no De - o no - stro. Di - gnum et



ju - stum est. Ve - re dignum et ju - stum est, ae - quum et sa - lu -



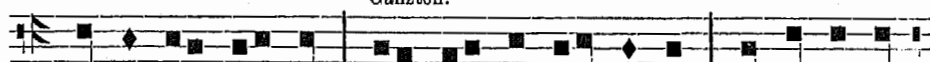
ta - re, nos ti - bi semper, et u - bi - que gra - ti - as a - ge - re,



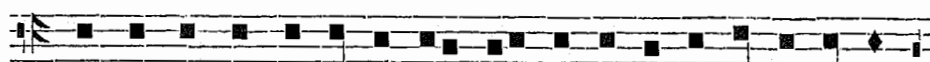
Do - mi - ne sanc - te Pa - ter om - ni - po - tens, ae - ter - ne De - us.



Qui cum u - ni - ge - ni - to Fi - li - o tu - o, et Spi - ri - tu sancto,



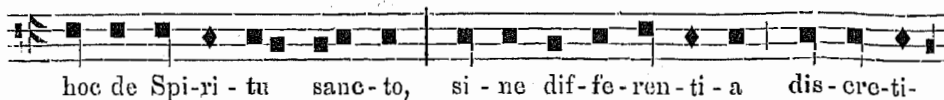
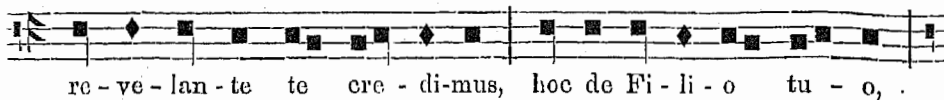
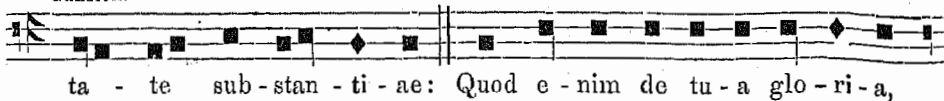
u - nus es De - us, u - nus es Do - minus: non in u - ni -



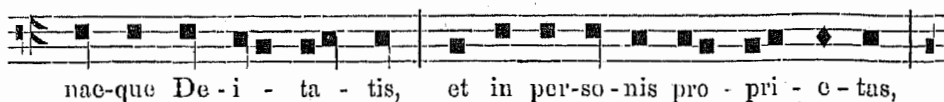
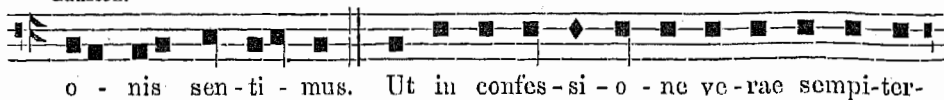
us sin - gu - la - ri - ta - te per - so - nae, sed in u - ni - us Tri - ni -

Ganzton.

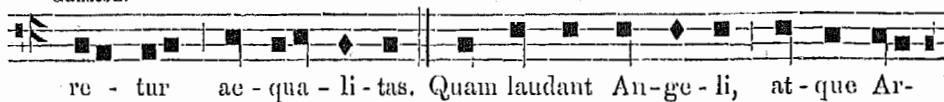
Ganzton.



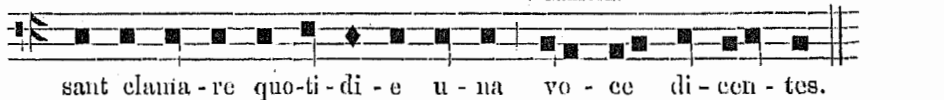
Ganzton.



Ganzton.



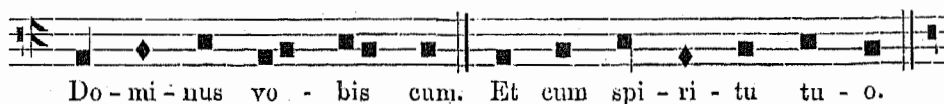
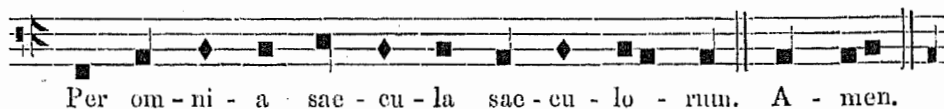
Ganzton.

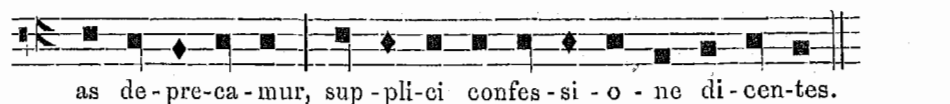
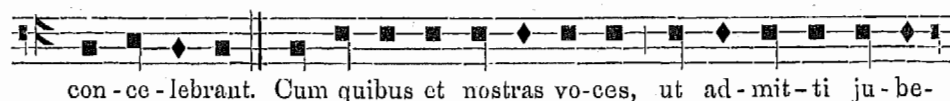
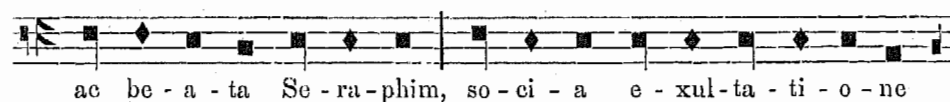
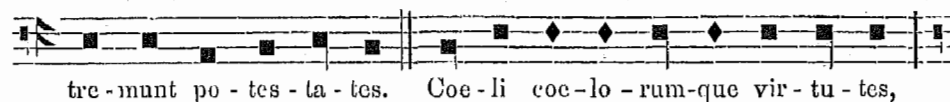
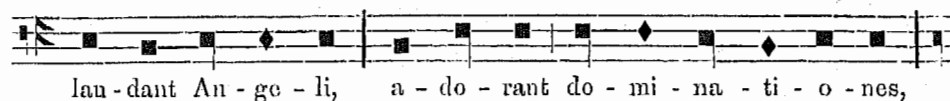
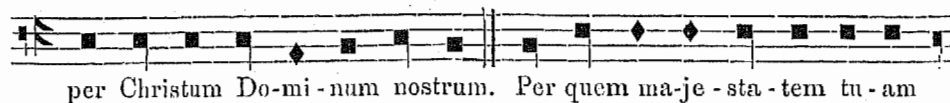
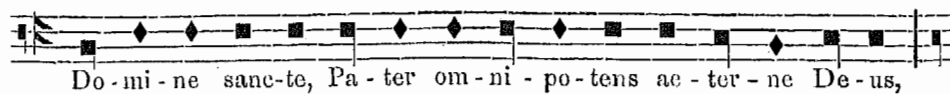
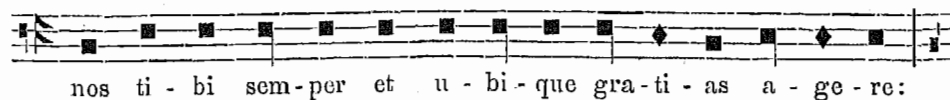
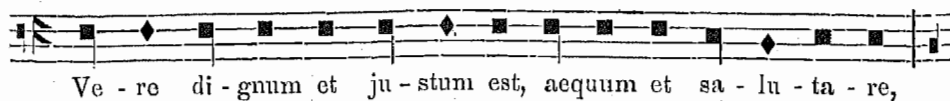
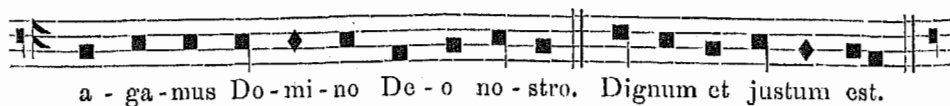
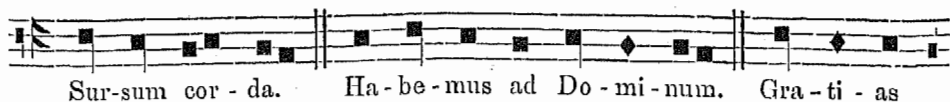


(II. Kirchentou.)

Feriale Präfations-Melodie.

Nach dieser Melodie wird die Präfation an den einfachen Festen, an Ferialtagen und bei Seelenämtern gesungen.





Die Präfationen für die verschiedenen Festtage sind im Missale, die Melodien zum Sanctus und Benedictus im *Graduale Romanum* verzeichnet.

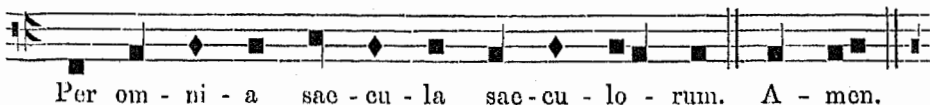
§. 23.

Das Pater noster.

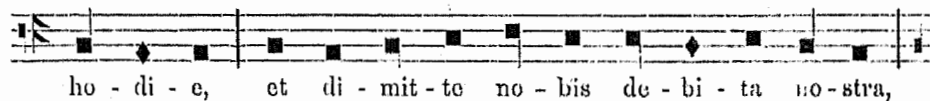
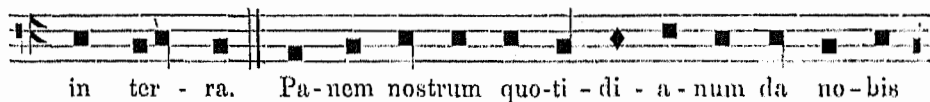
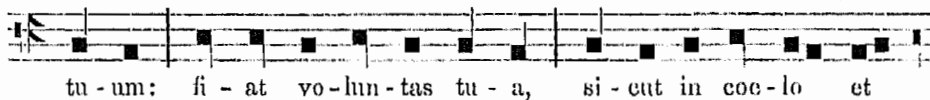
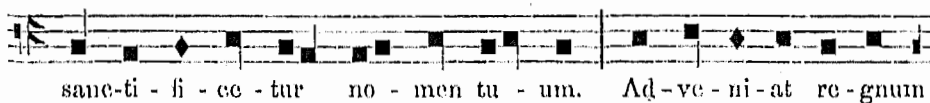
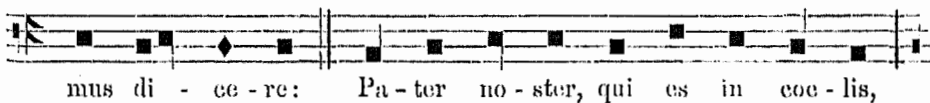
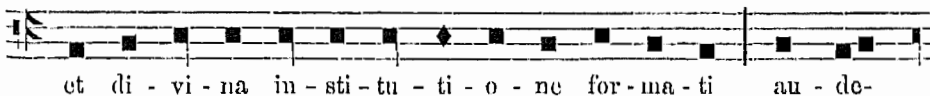
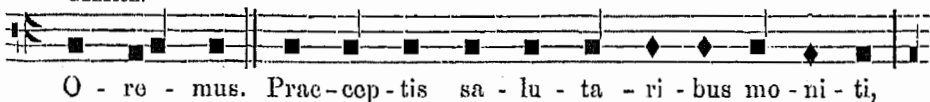
Die Melodie für das Pater noster gehört ebenfalls zu den schönsten und erhabensten Kirchengesängen, wenn sie nach ihrer Notazion, insbesondere mit Beachtung des Ganztones, langsam vorgetragen wird.

Sie ist eine solenne und eine feriale.

Solenne Melodie für das Pater noster.



Ganzton.





in - du - cas in ten - ta - ti - o - nem. Sed li - be - ra nos a ma - lo.



Per om - ni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

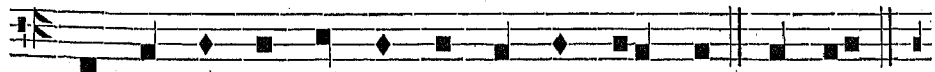


Pax Do - mi - ni sit semper vo - bis cūm. Et cum spi - ri - tu tu - o.

(H. Kirchenton.)

Feriale Melodie.

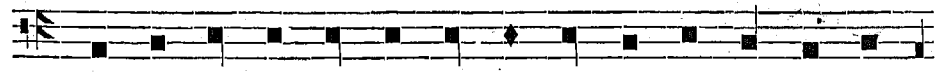
Nach dieser Melodie wird das Pater noster an den einfachen Festen und im Seelenamte gesungen.



Per om - ni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.



O - re - mus. Prae - cep - tis sa - lu - ta - ri - bus mo - ni - ti



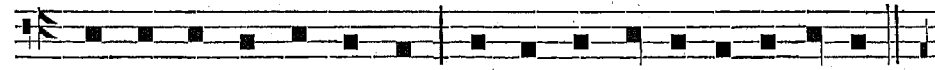
et di - vi - na in - sti - tu - ti - o - ne for - ma - ti au -



de - mus di - ce - re. Pa - ter no - ster, qui es in coe - lis:



sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um: ad - ve - ni - at regnum tu - um:



fi - at vo - lun - tas tu - a, si - cut in coe - lo et in ter - ra.



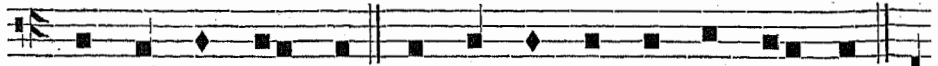
Pa - nem nostrum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e:



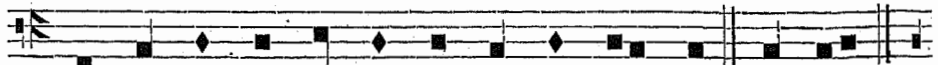
et di - mit - te no - bis de - bi - ta no - stra, si - cut et nos di -



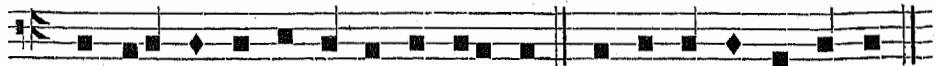
mit - ti - mus de - bi - to - ri - bus nostris. Et ne nos in - du - cas in



ten - ta - ti - o - nem. Sed li - be - ra nos a ma - lo.



Per om - ni - a sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.

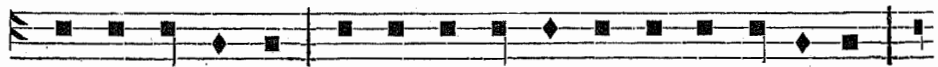


Pax Do - mi - ni sit semper vo - bis cum. Et cum spi - ri - tu tu - o.

Bei dem Hochamte (Pontifikal-Amte) singt der Diakon vor der allgemeinen Kommunion das „*Confiteor*“ nach folgender Melodie:



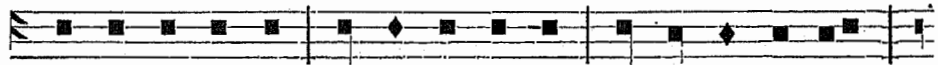
Con - fi - te - or De - o om - ni - po - ten - ti, be - a - tae Ma - ri - ae



semper vir - gi - ni, be - a - to Mi - cha - e - li Ar - change - lo,



be - a - to Jo - an - ni Bap - ti - stae, sanc - tis A - po - sto - lis,



Pe - tro et Pau - lo, om - ni - bus sanctis, et ti - bi pa - ter,



qui - a pec - ca - vi ni - mis, co - gi - ta - ti - o - ne ver - bo



et o - pe - re: me - a cul - pa, me - a cul - pa, me - a



ma - xi - ma cul - pa. I - de - o pre - cor be - a - tam Ma - ri - am

semper vir-gi-nem, be-a-tum Mi-cha-e-lem Ar-change-lum,
 be-a-tum Jo-an-nem Bap-ti-stam, sanc-tos A-po-sto-los
 Pe-trum et Pau-lum, om-nes sanc-tos, et te pa-ter,
 o-ra-re pro me ad Do-mi-num De-um no-strum.

Während der Kommunion des Priesters wird aus dem *Graduale Romanum* die *Antiphona ad Communionem* gesungen.

§. 24.

Das *Ite missa est*, *Benedicamus* und *Requiescat in pace*.

Das *Ite missa est* hat nach der Verschiedenheit der Feste sechs Melodien.

a) *In festis solemnibus.*

I - - - - te e - - - - e - - - - e -
 e - mi - ssa est.

b) *In missis beatae Mariae.*

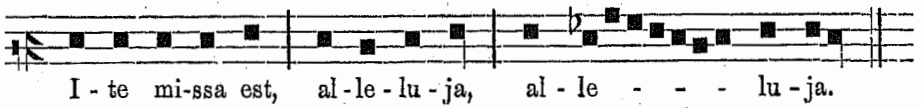
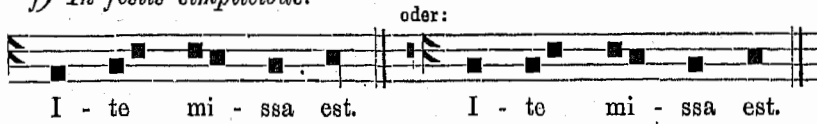
I - - - - te e - - - - mi - ssa est.

c) *In festis duplicibus et de Apostolis.*

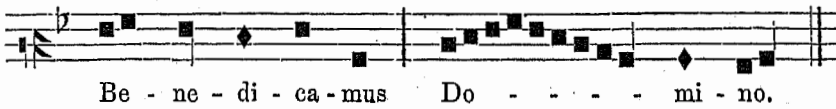
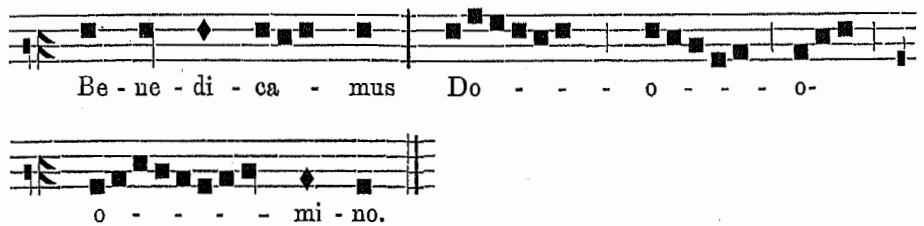
I - te - - - - e - - - - e - - - - mi - ssa est.

d) *In dominicis infra annum, in semiduplicibus, et infra Octavus, quae non sunt b. Mariae.*

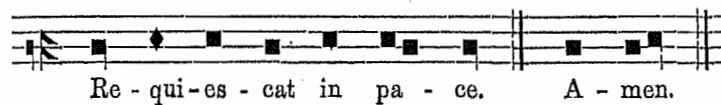
I - - - te e - - - - mi - ssa est.

e) *Tempore paschali.*f) *In festis simplicibus.*

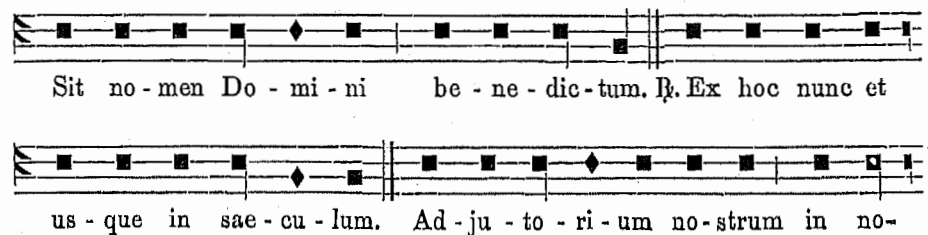
Das *Benedicamus* wird nach folgenden drei Melodien gesungen:

a) *In dominicis Adventus et Quadragesimae.*b) *In feriis per annum.*c) *In missa Vigiliae nativitatis Domini et in festo sanctorum Innocentium.*

Das *Requiescat in pace* wird in den Seelenämtern immer nach folgender Melodie gesungen:



§. 25.

Benediction.



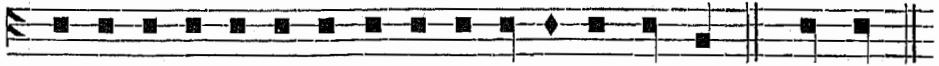
mi - ne Do - mi - ni. R. Qui fe - cit coe - lum et terram. Be - ne - dic -



ti - o De - i om - ni - po - ten - tis Pa - tris et Fi - li - i



et Spi - ri - tus sanc - ti, des - cen - dat su - per vos (et lo - cum



i - stum, et su - per fructus terrae) et ma - ne - at sem - per. R. A - men

Fünfter Abschnitt.

Gesänge aus den Tagzeiten. *)

§. 26.

Die Eingangsformel: „**Domine labia mea aperies**“ und
„**Deus in adjutorium.**“

Diese wird nach folgender Melodie gesungen:

Officiator. Chor.

Do-mi-ne la-bi-a me-a a-pe-ri-es. Et os me-um

festiv.

an-nun-ti-a-bit laudem tu-am. De-us in ad-ju-to-ri-um

forial.

meum in-ten-de. De-us in ad-ju-to-ri-um meum in-ten-de.

Chor.

Do-mi-ne ad ad-ju-van-dum me fe-sti-na. Glo-ri-a

Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu-i san-cto. Si-cut e-rat

in prin-ci-pi-o, et nunc et sem-per, et in sae-cu-la

*) Die Tagzeiten sind: Matutin (Metton), Laudes, Prim, Terz, Sext, Non, Vesper und Complet.

sae-cu-lo-rum. A-men. Al-le-lu-ja. Laus ti-bi Do-mi-ne,
 oder:
 Rex ae-ter-nae glo-ri-ae. Rex ae-ter-nae glo-ri-ae.

Vom Completorium des Samstages vor dem Sonntage Septuagesima bis zum Gründonnerstage wird statt des „Alleluja“ das „*Laus tibi Domine*“ gesungen.

§. 27.

Invitatorium.

Das *Invitatorium* mit dem Psalm *Venite* ist für alle Feste im *Directorium Chori* oder *Antiphonarium* verzeichnet. Es hat elf Melodien.

Beispiel.

a) *Invitatorium* zur Matutin in der Christnacht (*in Nativitate Domini*).

Chri - - stus na - - tus est no - - - - bis,
 Ve - - ni-te a - do-re - mus. *Re.* Ve-ni - te.

b) *Invitatorium* bei der Matutin am Karsamstage nach der Auferstehungsfeier (*Dominica Resurrectionis*).

Sur-re - xit Do - mi-nus ve - re, al - le-
 Ps.
 lu - - ja. Ve-ni - te.

c) *Invitatorium* zur Matutin für Verstorbene (*Officium Defunctorum*).

Re-gem cu - i om - ni - a vi - vunt. Ve-ni - te a -
 do - re - mus. Ve - ni - te.

Am Ende des Psalmes wird gesungen: *Requiem aeternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis.*

Der Hymnus.

Die Melodien zu den verschiedenen Hymnen sind ebenfalls in den Choralbüchern zu finden. Sie werden langsam und feierlich vorgetragen. Nachstehend folgen einige Hymnen-Melodien mit den Texten.

a) *Hymnus* am Feste des heiligsten Namens Jesu.

1. Je - su dul - cis me - mo - ri - a, dans ve - ra cor - dis gau - di - a;
2. Nil ca - ni - tur su - a - vi - us, nil au - di - tur ju - cun - di - us,
3. Je - su spes poe - ni - ten - ti - bus, quam pi - us es pe - ten - ti - bus!
4. Néclin - gua va - let di - ce - re, nec lit - te - ra ex - pri - me - re,
5. Sis, Je - su, nostrum gau - di - um, qui es fu - tu - rus praemi - um;



1. sed su - per mel et om - ni - a e - jus dul - cis praesenti - a.
2. nil co - gi - ta - tur dul - ci - us, quam Je - sus, De - i Fi - li - us.
3. quam bonus te quaeren - ti - bus, sed quid in - ve - ni - en - ti - bus!
4. ex - per - tus po - test cre - de - re, quid sit Je - sum di - li - ge - re.
5. sit no - stra in te glo - ri - a per cuncta semper sae - cu - la. A - men.

b) *Hymnus* am heiligen Pfingstfeste.

1. Ve - ni cre - a - tor Spi - ri - tus, men - tes tu -
2. Qui di - ce - ris Pa - ra - cli - tus, al - tis - si -
3. Tu sep^t ti - for - mis mu - ne - re, digi - tus pa -
4. Ac - cen - de lu - men sen - si - bus, in - fun - de
5. Ho - stem re - pel - las lon - gi - us, pa - cem - que
6. Per te sci - a - mus da Pa - trem, no - sca - mus
7. De - o Pa - tri sit glo - ri - a, et Fi - li -



1. o - rum vi - si - ta, im - ple su - per - na gra -
2. mi do - num De - i, fons vi - vus, i - gnis, cha -
3. ter - nae dex - te - rae, tu ri - te pro - mis - sum
4. amo - rem cor - di - bus, in - fir - ma no - stri cor -
5. do - nes pro - ti - nus, duc - to - re sic te prae -
6. at - que Fi - li - um; teque u - tri - us - que Spi -
7. o, qui a mor - tuis, sur - re - xit, ac Pa - ra -

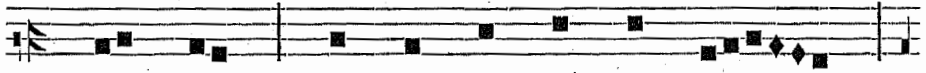


1. ti - a, quae tu cre - a - sti pec - to - ra.
2. ri - tas, et spi - ri - ta - lis unc - ti - o.
3. Pa - tris, ser - mo - ne di - tans gut - tu - ra.
4. po - ris, vir - tu - te fir - mans per - pe - ti.
5. vi - o vi - te - mus om - ne no - xi - um.
6. ri - tum cre - da - mus om - ni tem - po - re.
7. cli - to, in sae - cu - lo - rum sae - cu - la. A - men.

Hymnus de beata Maria.



1. A - ve ma - ris stel - la, De - i ma - ter
2. Su - mens il - lud A - - ve Ga - bri - e - lis
3. Sol - ve vin - cla re - - is, pro - fer lu - men
4. Mon - stra te esse ma' - - trem, su - mat per te
5. Vir - go sin - gu - la - - ris, in - ter om - nes
6. Vi - tam prae - sta pu - - ram, i - ter pa - ra
7. Sit laus De - o Pa - - tri, sum - mo Chri - sto



1. al - ma, at - que sem - per Vir - go,
2. o - re, fun - da nos in pa - ce,
3. coe - cis, ma - la no - stra pel - le,
4. pre - ces, qui pro no - bis na - tus,
5. mi - tis, nos cul - pis so - lu - tos,
6. tu - tum, ut vi - den - tes Je - sum,
7. de - cus, Spi - ri - tu - i sanc - to,



1. fe - lix coe - li por - ta.
2. mu - tans E - vae no - men.
3. bo - na cunc - ta pos - ce.
4. tul - lit es - se tu - us.
5. mi - tēs fac et ca - stos.
6. sem - per col - lae - te - mur.
7. tri - bus ho - nor u - - nus. A - - men.

(Orgelbegleitung zu diesem Hymnus: II. Th. S. 116.)

Einfache Melodie desselben Festhymnus.



1. A - ve ma - ris stel - la, De - i ma - ter al - ma,
 2. Su - mens il - lud A - ve Ga - bri - e - lis o - re,
 3. Sol - ve vin - cla re - is, pro - fer lu - men coe - cis,
 4. Mon - stra te esse ma - trem, su - mat per - te pre - ces,
 5. Vir - go sin - gu - la - ris, in - ter om - nes mi - tis,
 6. Vi - tam praec - sta pu - ram, i - ter pa - ra tu - tum,
 7. Sit laus De - o Pa - tri, sum - mo Chri - sto de - cus,



1. at - que sem - per vir - go, fe - lix coe - li por - ta.
 2. fun - da nos in pa - ce, mu - tans E - vae no - men.
 3. ma - la no - stra pel - le, bo - na cunc - ta pos - ce.
 4. qui pro no - bis na - tus, tu - lit es - se tu - us.
 5. nos cul - pis so - lu - tos, mi - tes fac et ca - stos.
 6. ut vi - den - tes Je - sum, sem - per col - lae - te - mur.
 7. Spi - ri - tu - i sanc - to, tri - nus ho - nor u - nus. A - men.

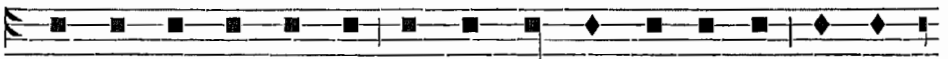
§. 29.

Das Capitel.

Die Melodie behält den Ton c bis zu den drei letzten Silben; diese werden auf die Töne c, a, g a gesungen:



Fra - tres, jam non e - stis hos - pi - tes et ad - ve - nae; sed e -



stis ci - ves sanc - to - rum et do - me - sti - ci De - i su - pe -



rae - di - fi - ca - ti su - per fun - da - men - tum A - po - sto - lo - rum et



Pro - phe - ta - rum, ip - so sum - mo an - gu - la - ri la - pi - de

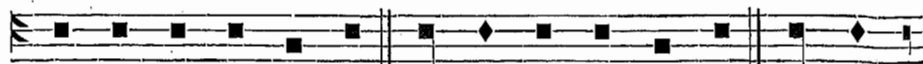


Chri - sto Je - su. R. De - o gra - ti - as.

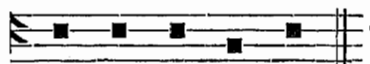
(Commune Apostolorum et Evangelistarum.)

Kommt in dem Kapitel ein Fragezeichen vor, so gilt die Regel, die bei dem Epistelgesang angegeben ist.

Schließt das Kapitel mit einem einsilbigen oder einem fremden Worte, so geht die Melodie bei der vorletzten Silbe eine kleine Terz herab und schließt auf der letzten Silbe mit dem Hauptton:



Su - per te or - ta est. Sae - cu - lo - rum a - men. La - pi -



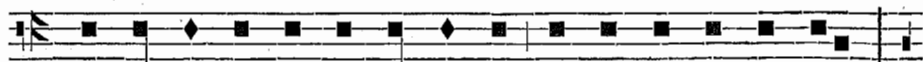
de Chri - sto Je - su.

§. 30.

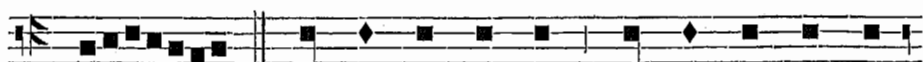
Die Versikel.

Am Ende jeder Nocturn der Matutin, nach den Hymnen der Laudes und Vespers werden die Versikel auf folgende Art gesungen:

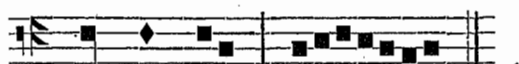
1. In festo duplici.



V. Con - sti - tu - es e - os prin - ci - pes su - per om - nem ter - ram

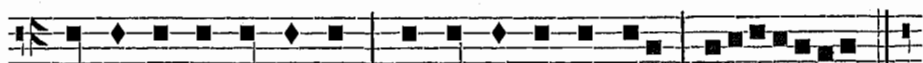


am. R. Me - mo - res e - runt no - mi - nis tu - i

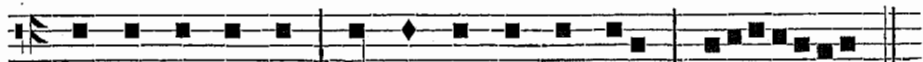


Do - mi - ne e

2. In festo semiduplici.

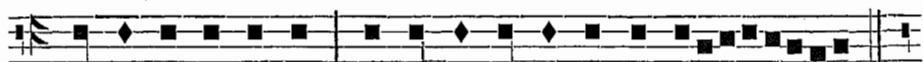


V. Di - ri - ga - tur Do - mi - ne, o - ra - ti - o me - a a.



R. Si - cut in - cen - sum, in con - spec - tu tu - o o.

3. In festo simplici et diebus ferialibus.



V. Do - mi - ne in coe - lo, mi - se - ri - cor - di - a tu - a.



R. Et ve - ri - tas tu - a, us - que ad nu - bes.

Die dem Schlusse anhangenden Noten sind die ursprünglichen Neumen, „die einzigen, welche Guidetti in der Melodie des Officium auf den Rath des Palestrina beibehielt.“ (Janssen.)

Der Unterschied zwischen der feierlichen und ferialen Melodie besteht allein darin, dass bei jener vor den Neumen eine Pause steht.

Bei den Commemorationen in den *Laudes* und *Vespenn*, zu den *Preces* das ganze Officium hindurch, dann zum *Alma*, *Ave Regina*, *Regina coeli*, *Salve Regina*, ferner vor der Oration zum heil. Altarssakramente, bei Prozessionen und ähnlichen Verrichtungen werden die Versikel nach oben angegebener Melodie, aber ohne Neumen gesungen:

V. Di - gna-re me lau - da - re te Vir - go sa - cra - ta.

R. Da mi - hi vir - tu - tem con - tra ho - stes tu - os.

V. Pa-nem de coe-lo prae-sti-ti-sti e-is, al-le-lu-ja.

R. Om-ne de-loc-ta-men-tum in se ha-ben-tem, al-le-lu-ja.

Schließt der Versikel oder das Responsorium mit einem einsilbigen oder mit einem hebräischen, oder mit einem stark betonten Worte, so singt man bei der vorletzten Silbe eine kleine Terz abwärts und macht mit der letzten Silbe den Schluss im Hauptton:

V. Fi-at mi-se-ri-cor-di-a tu-a Do-mi-ne su-per nos.

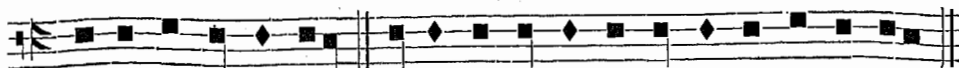
R. Quem ad-mo-dum spe-ra-vi-mus in te.

V. Pro-ce-da-mus in pa-ce. R. In no-mi-ne Chri-sti. A-men.

*) Fehlerhaft ist der fast allgemein herrschende Gebrauch, in diesen Schluss f-d den Ton es einzuschieben:

sa - cra - ta.

Im Officium für die Verstorbenen und in den Tagzeiten der Karwoche singt man die Versikel nach folgender Melodie:

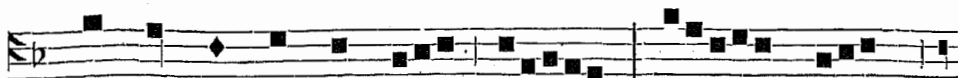


V. A por-ta in-fe-ri. R. E-ru-e Do-mi-ne a-ni-mas e-o-rum.

§. 31.

Das Benedictamus zu den Vespern, Laudes und Horen.

In festis solemnibus.

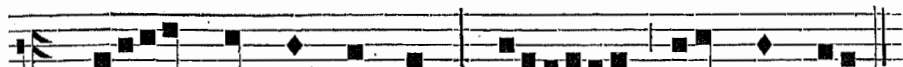


V. Be - ne - di - ca - mus Do - o - - o - - o -
R. De - - - o - o - o - - o - - o -



o - - o - - mi - no.
o - - gra - - ti - as.

In festis beatae Mariae.



Be - - ne - di - ca - mus Do - - - mi - no.
R. De - - - o - o - - gra - ti - as.

In festis duplicibus.

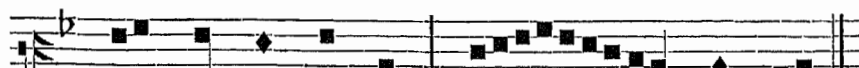


Be - ne - di - ca - mus Do - - - o - - - o -
R. De - o o - - - o - - - o -



- - - mi - no.
- - gra - ti - as.

In dominicis per annum et in festis semiduplicibus.



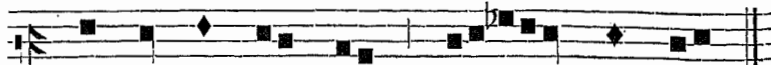
Be - ne - di - ca - mus Do - - - mi - no.
R. De - - - o gra - - - ti - as.

In tempore paschali.



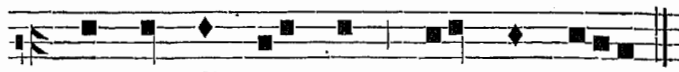
Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no, al - le - lu - ja,
 R. De - o gra - ti - as, al - le - lu - ja,
 al - le - - - lu - ja.
 al - le - - - lu - ja.

In festis simplicibus ad Matutinum et ad Vesperas.



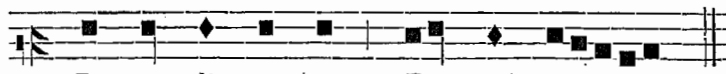
Be - ne - di - ca - mus Do - - mi - no.
 R. De - - - - o gra - - ti - as.

In feriis.



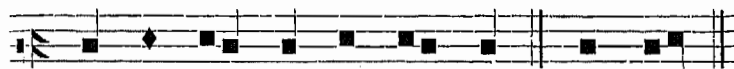
Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.
 R. De - o gra - ti - as.

Melodie nach der Oration bei den kleinen Horen und der Complet:



Be - ne - di - ca - mus Do - mi - no.
 R. De - o - gra - ti - as.

Im Officium für die Verstorbenen:



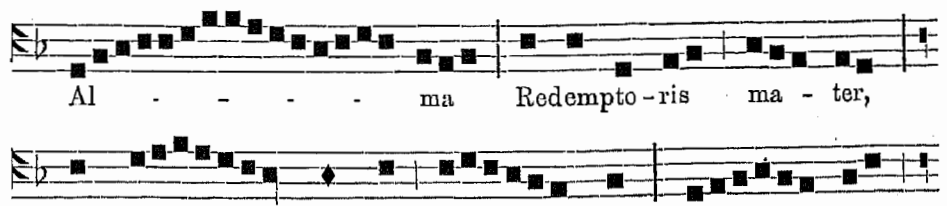
Re - qui - es cant in pa - ce. R. A - men.

§. 32.

Die Marianischen Antiphonen.

Alma.

(Von der Vesper des Samstags vor dem ersten Adventsontage bis zur zweiten Vesper des Lichtmesstages einschließlich.)

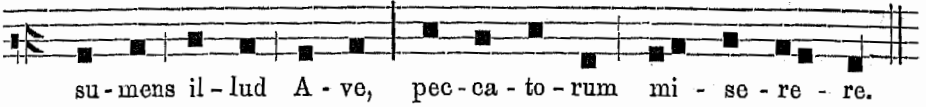


Al - - - - ma Redempto - ris ma - ter,
 quae per - - vi - a coe - - li por - - ta.

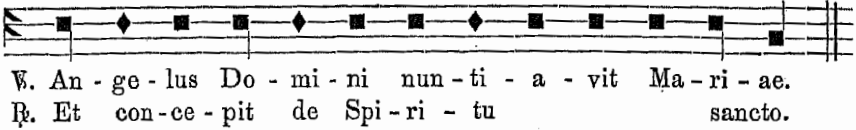
ma - - nes, et stel - la ma - - ris, suc-cur-
 re ca - den-ti, sur-ge-re, qui cu - rat, po-pu-lo. Tu,
 quae ge-nu-i - sti, na - tu - ra mi-ran-te, tu - um
 sanctum Ge - ni - to - rem. Vir - go pri - us ac
 po - ste - ri - us, Ga - bri - e - lis ab o - re
 su - mens il-lud A - ve; pec - ca - to - rum mi - se - re - - re.

Einfache Choral-Melodie.

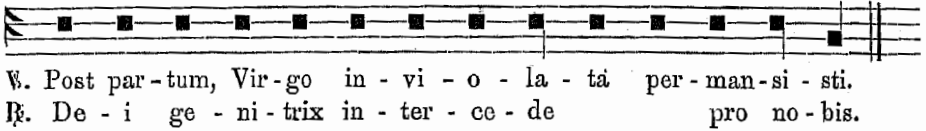
Al - ma Re - demp - to - ris ma - ter, quae per - vi - a coe - li
 por - ta ma - nes, et stel - la ma - ris, suc - cur - re ca - den - ti,
 sur - ge - re, qui cu - rat, po - pu - lo. Tu, quae ge - nu - i - sti,
 na - tu - ra mi - ran - te, tu - um sanctum Ge - ni - to - rem.
 Vir - go pri - us ac po - ste - ri - us, Ga - bri - e - lis ab o - re



Versikel in der Adventzeit:

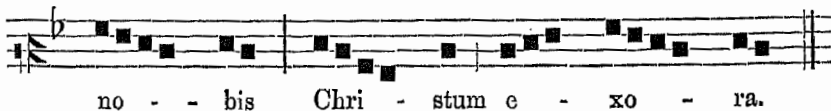
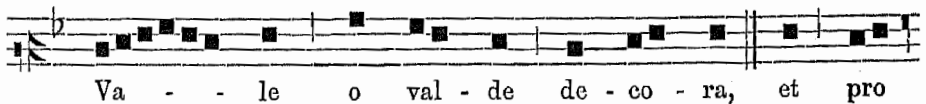
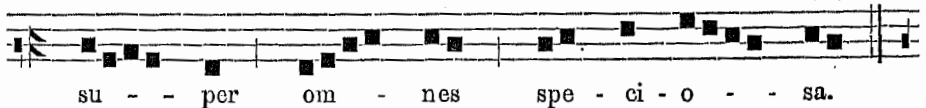
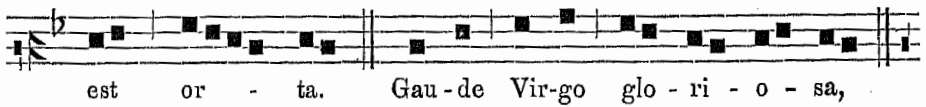
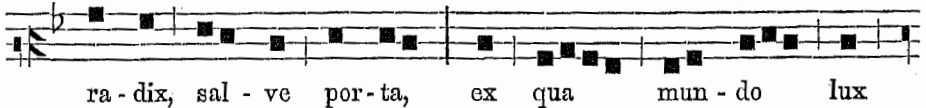
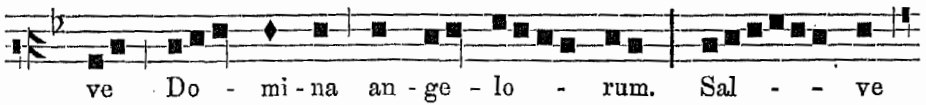
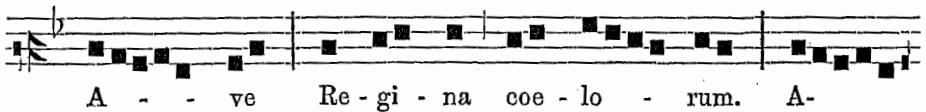


Vom Vorabend der Weihnachten bis einschließlich zum Feste Mariä Lichtmess (2. Feb.) wird folgender Versikel gesungen:

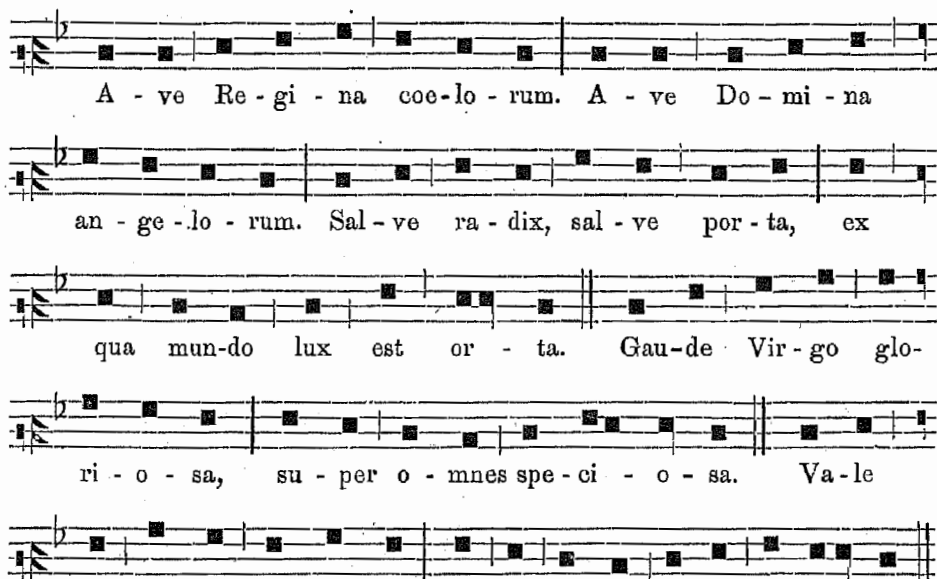


Ave Regina.

(Vom Completorium des zweiten Februar bis zum Completorium des Mittwochs vor dem Grün - Donnerstage.)

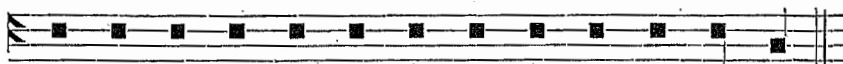


Einfache Choral-Melodie.



A - ve Re - gi - na coe - lo - rum. A - ve Do - mi - na
 an - ge - lo - rum. Sal - ve ra - dix, sal - ve por - ta, ex
 qua mun - do lux est or - ta. Gau - de Vir - go glo -
 ri - o - sa, su - per o - mnes spe - ci - o - sa. Va - le
 o val - de de - co - ra, et pro no - bis Christum e - xo - ra.

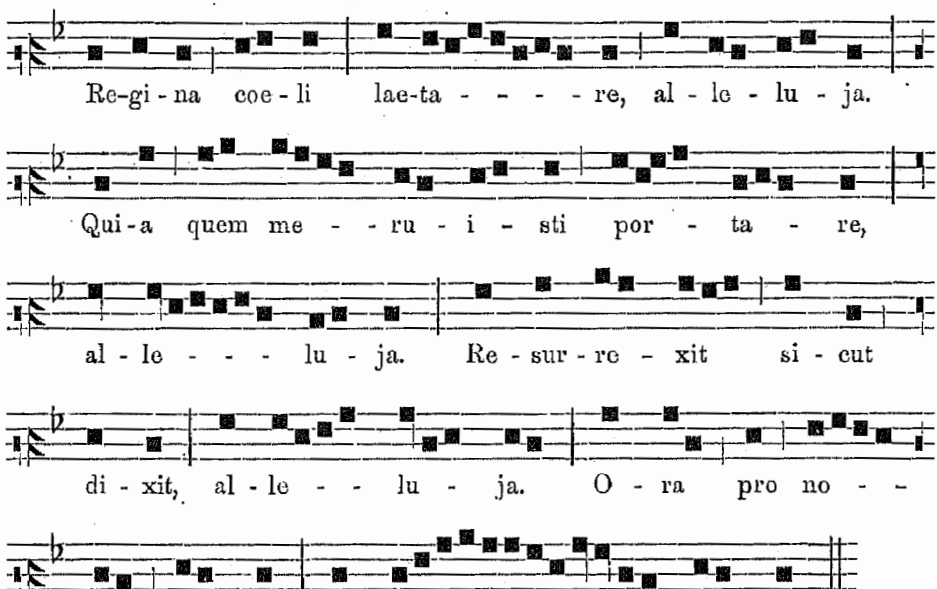
(Orgelbegleitung dazu: II. Th. S. 119.)



V. Di - gna - re me lau - da - re te Vir - go sa - cra - ta.
 R. Da mi - hi vir - tu - tem con - tra hos - tes tu - os.

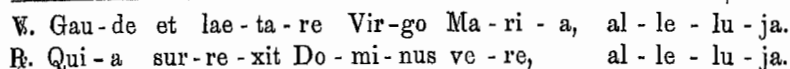
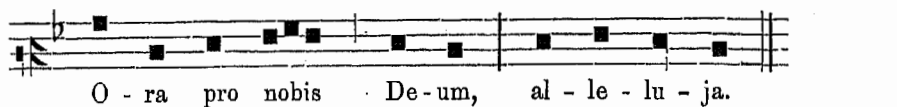
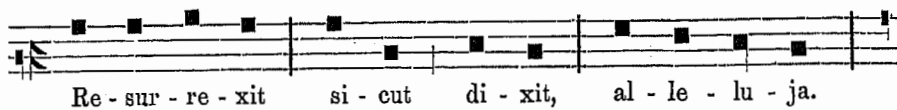
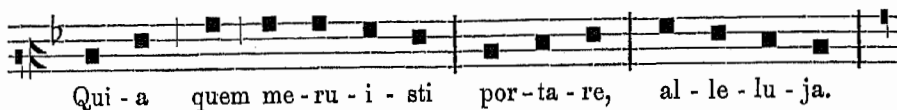
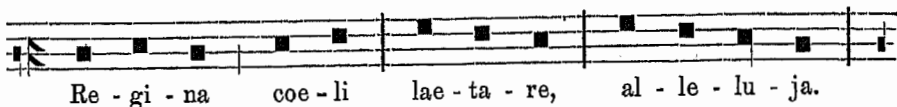
Regina coeli.

(Vom Completorium des Karsamstages bis zur Non des Samstag nach Pfingsten einschließlic.)



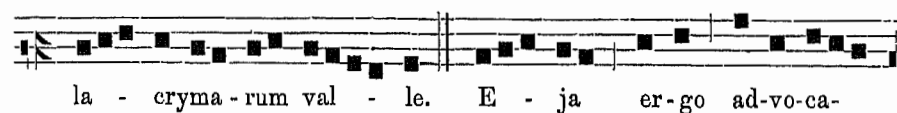
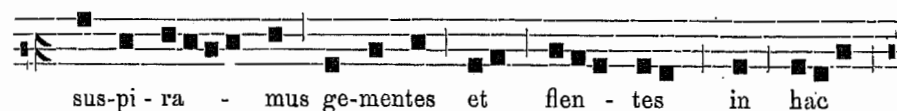
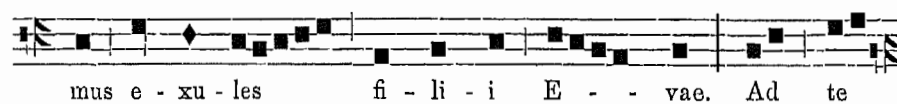
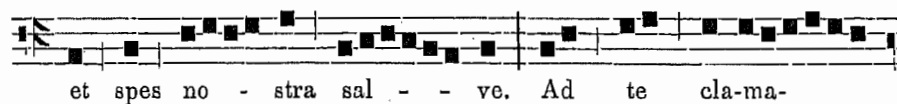
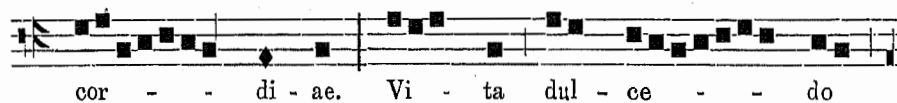
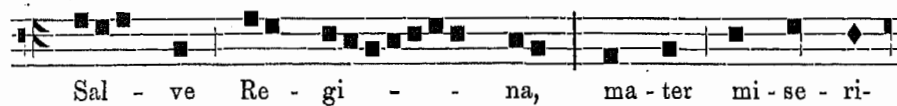
Re - gi - na coe - li lae - ta - - - re, al - le - lu - ja.
 Qui - a quem me - - ru - i - sti por - ta - re,
 al - le - - lu - ja. Re - sur - re - xit si - cut
 di - xit, al - le - - lu - ja. O - ra pro no - -
 bis De - um, al - le - - - - - lu - ja.

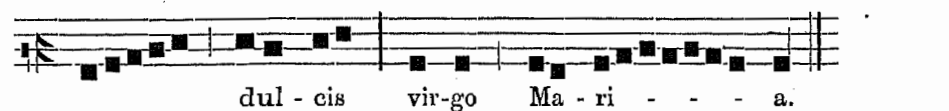
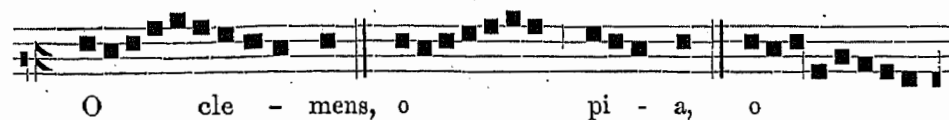
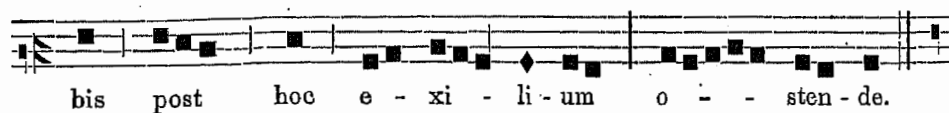
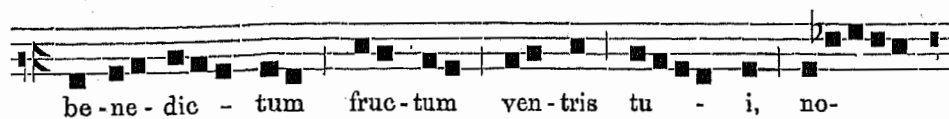
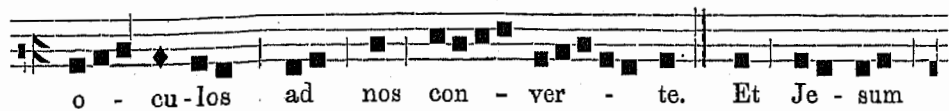
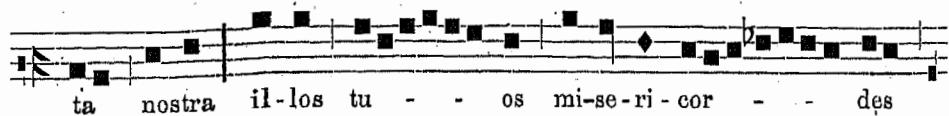
Einfache Choral-Melodie:



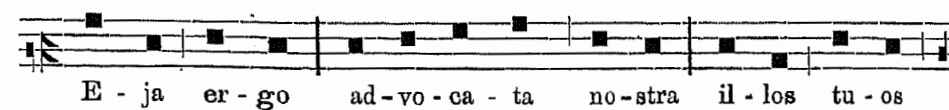
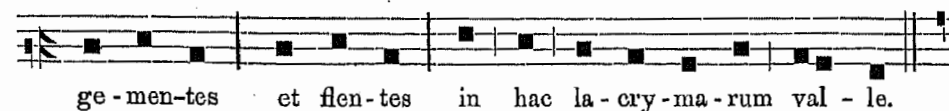
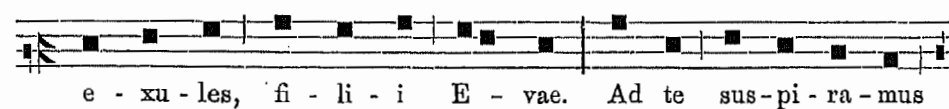
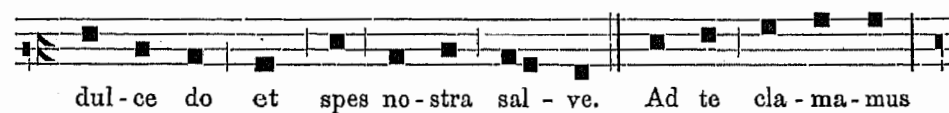
Salve Regina.

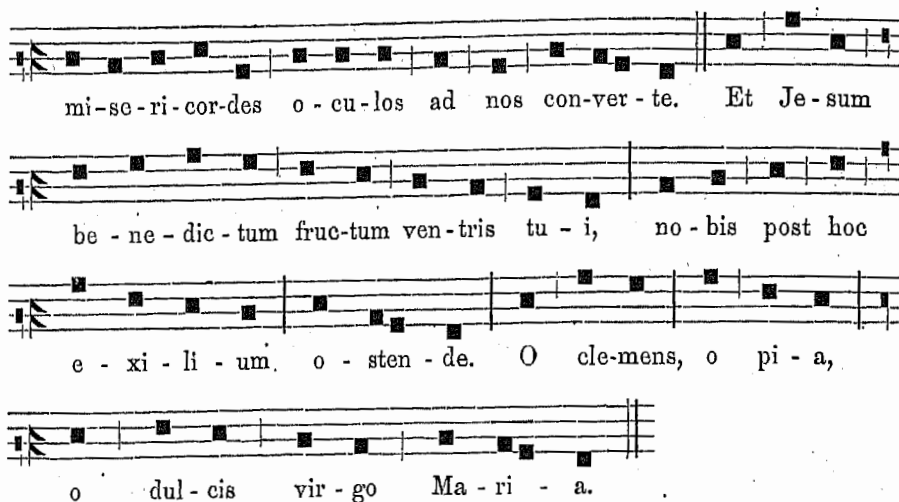
(Von der ersten Vesper des Dreifaltigkeits-Sonntages bis zur Non des Samstages vor dem ersten Adventsontage.)





Einfache Choral-Melodie.



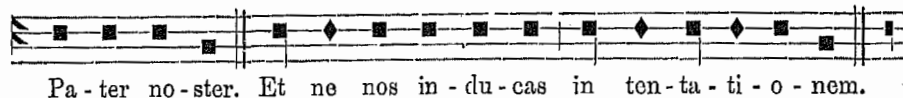


mi-se-ri-cor-des o-cu-los ad nos con-ver-te. Et Je-sum
 be-ne-dic-tum fruc-tum ven-tris tu-i, no-bis post hoc
 e-xi-li-um. o-sten-de. O cle-mens, o pi-a,
 o dul-cis vir-go Ma-ri-a.

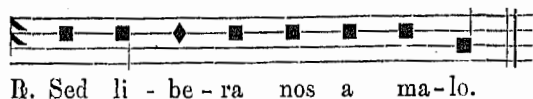
V. O-ra pro no-bis sanc-ta De-i ge-ni-trix,
 R. Ut di-gni ef-fi-ciamur promissionibus Chri-sti.

§. 33.

Das Pater noster mit der Absolution und Benediction nach jeder Nocturn.

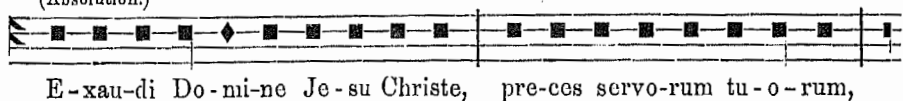


Pa-ter no-ster. Et ne nos in-du-cas in ten-ta-ti-o-nem.

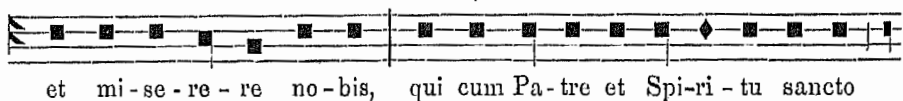


R. Sed li-be-ra nos a ma-lo.

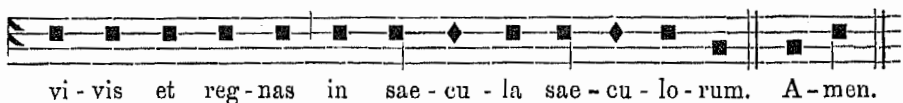
(Absolution.)



E-xau-di Do-mi-ne Je-su Chri-ste, pre-ces ser-vo-rum tu-o-rum,



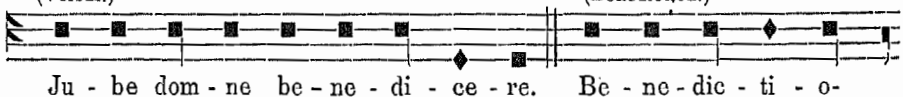
et mi-se-re-re no-bis, qui cum Pa-tre et Spi-ri-tu sanc-to



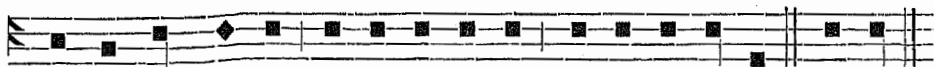
vi-vis et reg-nas in sae-cu-la sae-cu-lo-rum. A-men.

(Versus.)

(Benediction.)



Ju-be dom-ne be-ne-di-ce-re. Be-ne-dic-ti-o-



ne per-pe - tu - a be - ne - di - cat nos pa - ter ae - ter - nus. A - men.

So in den andern Nocturnen.

Der Vers „*Jube domne benedicere*“ wird vom Lector, die „Benediction“ vom Officiator gesungen.

§. 34.

Die Lection.

Der Hauptton bleibt unverändert bis zum Schlusspunkte, bei welchem die letzte Silbe eine Quint tiefer gesungen wird.

Bei dem Fragezeichen geht die Melodie einen Halbton herab, mit der letzten Silbe aber wieder in den Hauptton zurück.

Bei einsilbigen und fremden Wörtern geht die Melodie eine Terz abwärts und mit der letzten Silbe wieder in den Hauptton:



De Ac - ti - bus A - po - sto - lo - rum. Ho - mi - li - a sanc - ti Au - gu -



sti - ni E - pis - co - pi. De - us per verbum fe - cit om - ni - a?



In di - e Ma - di - an. Qui - a ver - bum De - i fac - tum est.



Cre - do er - go E - van - ge - li - stae. Tu au - tem Do - mi - ne



mi - se - re - re no - bis. R. De - o gra - ti - as.

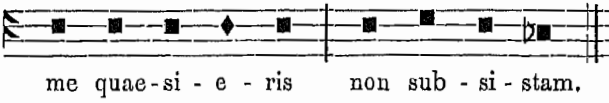
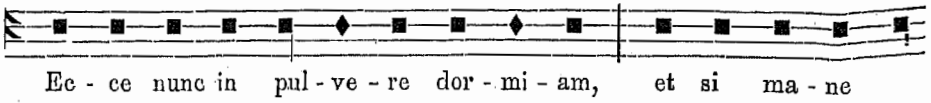
Wie die Lectionen, so werden auch die Profezieren gesungen, mit dem Unterschiede, dass letztere nicht mit dem Quintensschritt, sondern mit dem herrschenden Tone schließen:



et sei - en - ti - ani De - i, plusquam ho - lo - cau - sta.

(Schluss der Profezie „*Haec dicit Dominus*“ — am Karfreitags.)

Die Schlussformel „*Tu autem Domine*“ wird bei der Matutin für **Ver-**storbene und in den Matutinen der Karwoche weggelassen und dafür **nach-**stehender Schluss gesungen:



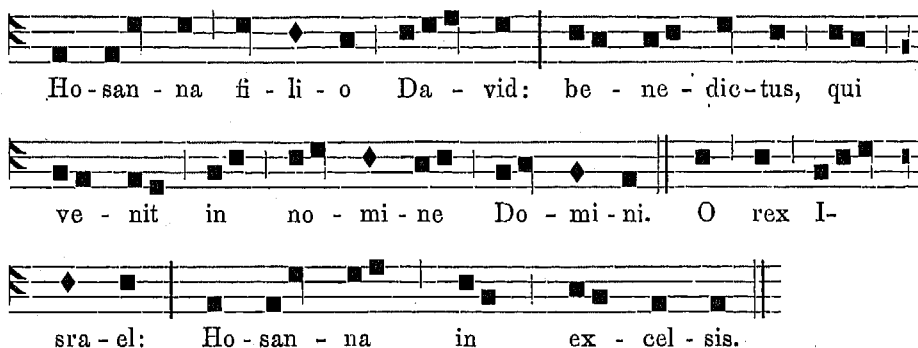
Sechster Abschnitt.

Gesänge in der Karwoche, am Lichtmesstage u. a.

§. 35.

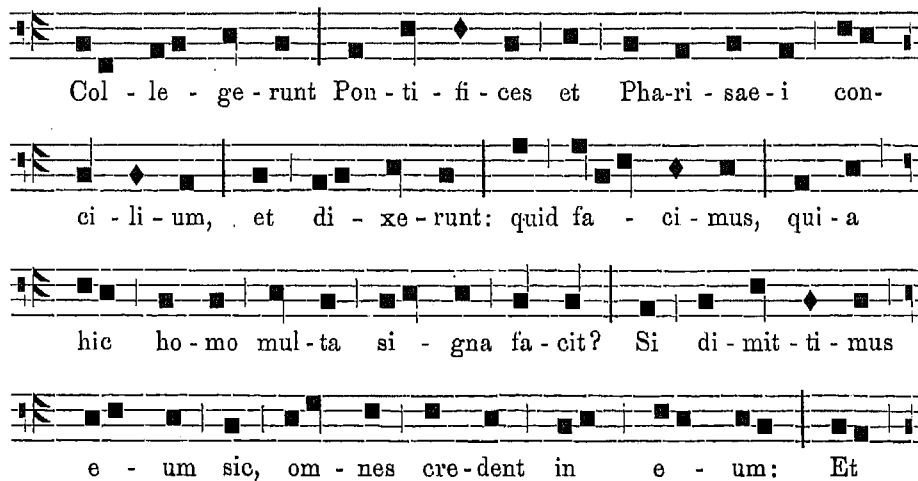
Gesänge am Palmsonntage (Dominica in Palmis).

Wenn der Officiator an den Altar getreten ist, wird vom Chor folgende Antiphon gesungen:

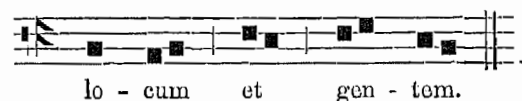
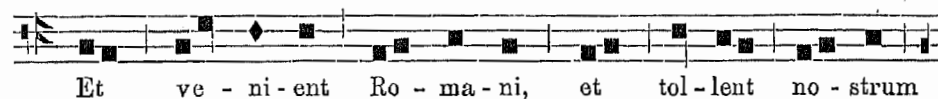
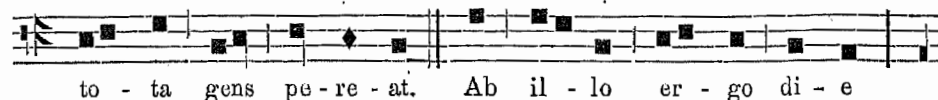
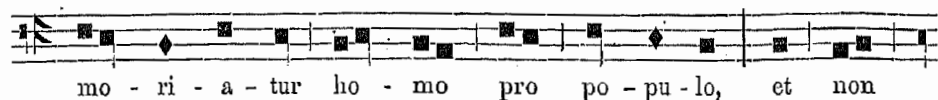
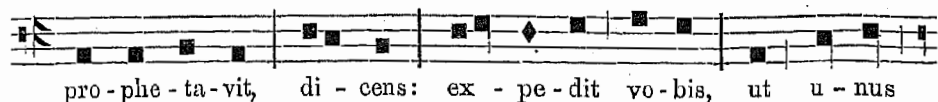
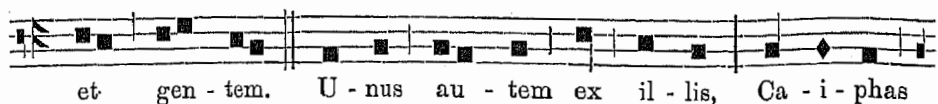
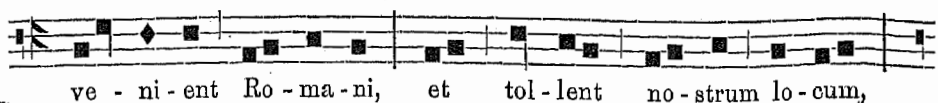


Ho - san - na fi - li - o Da - vid: be - ne - dic - tus, qui
ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. O rex I -
sra - el: Ho - san - na in ex - cel - sis.

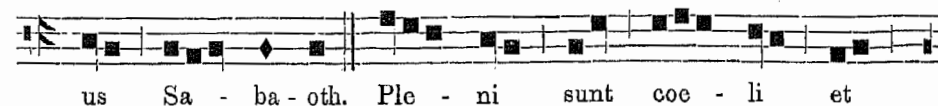
Graduale, nach der Lection: *In diebus illis*:

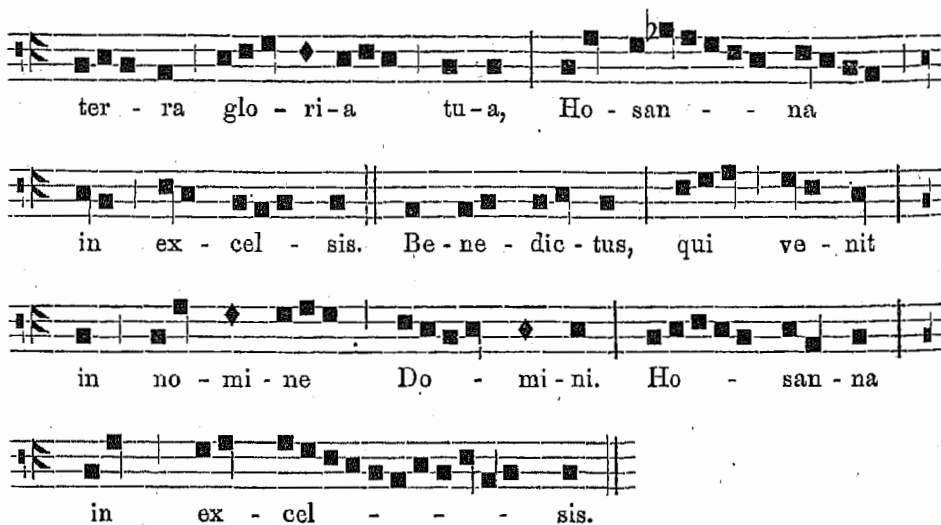


Col - le - ge - runt Pon - ti - fi - ces et Pha - ri - sae - i con -
ci - li - um, et di - xe - runt: quid fa - ci - mus, qui - a
hic ho - mo mul - ta si - gna fa - cit? Si di - mit - ti - mus
e - um sic, om - nes cre - dent in e - um: Et



Nach der Präfation („*sine fine dicentes*“) singt der Chor das Sanctus:





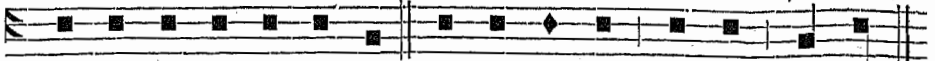
ter - ra glo - ri - a tu - a, Ho - san - - - na
 in ex - cel - sis. Be - ne - dic - tus, qui ve - nit
 in no - mi - ne Do - mi - ni. Ho - san - na
 in ex - cel - - - sis.

Antiphon bei der Vertheilung der Palmzweige:



Pu - e - ri He - brae - o - rum por - tan - tes ra - mos o - li -
 va - rum, ob - vi - a - ve - runt Do - mi - no, cla - man - tes,
 et di - cen - tes: Ho - san - na in ex - cel - sis.
 Pu - e - ri He - brae - o - rum ve - sti - men - ta pro - ster - ne - bant
 in vi - a et cla - ma - bant di - cen - tes: Ho - san - na
 Fi - li - o Da - vid, be - ne - dic - tus, qui ve - nit
 in no - mi - ne Do - mi - ni.

Bei Beginn der Prozession:



W. Pro-ce-da-mus in pa-ce. R. In no-mi-ne Christi. A-men.

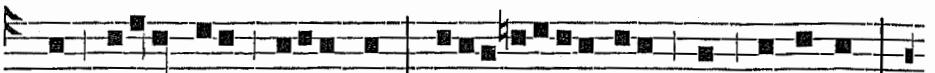
Antiphonen während der Prozession:



Cum ap-pro-pin-qua-ret Do-mi-nus Je-ro-



so-ly-mam, mi-sit du-os ex di-sci-pu-



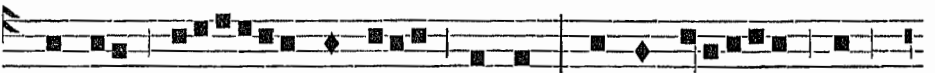
lis su-is di-cens: I-te in ca-stellum,



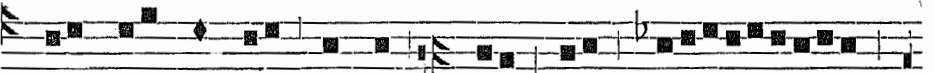
quod con-tra vos est: et in-ve-ni-e-tis pul-



lum a-si-nae al-li-ga-tum, su-per quem



nul-lus ho-mi-num se-dit: sol-vi-te, et



ad-du-ci-te mi-hi. Si quis vos



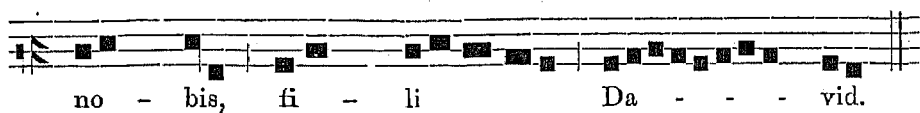
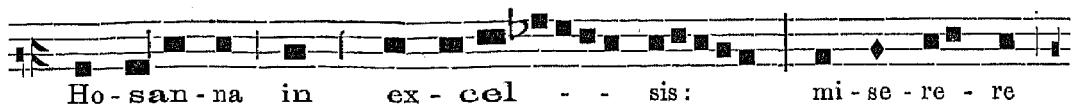
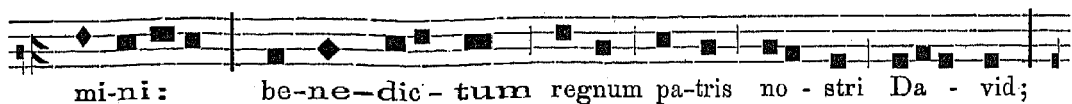
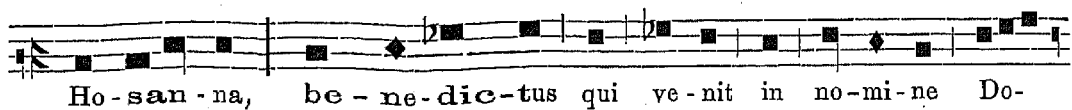
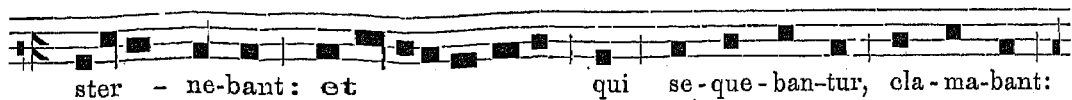
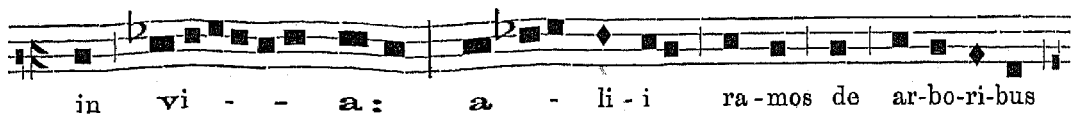
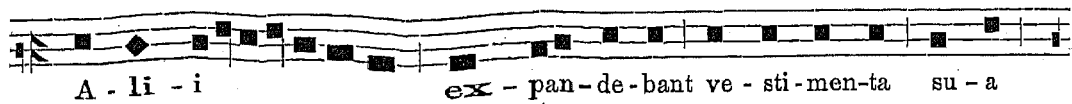
in-ter-ro-ga-ve-rit, di-ci-te: o-pus



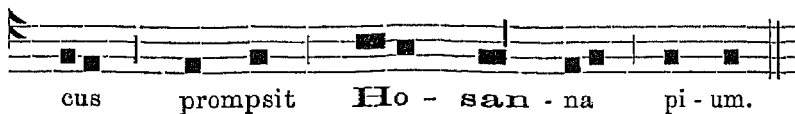
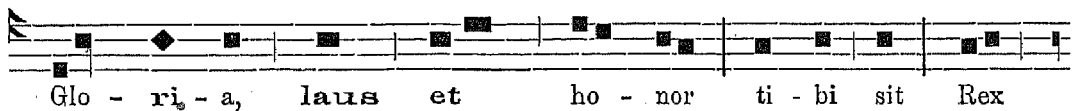
Do-mi-no est. Sol-ven-tes ad-du-



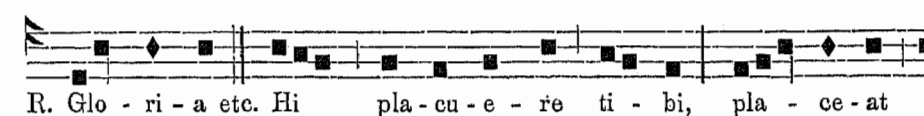
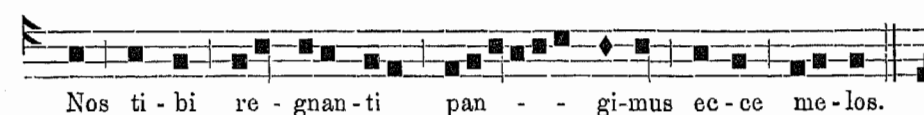
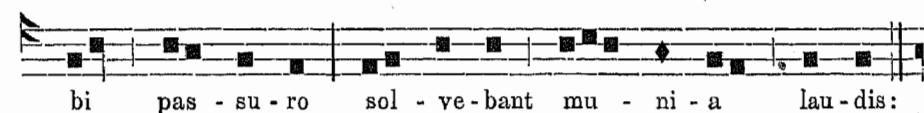
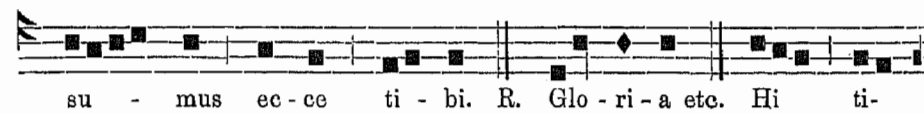
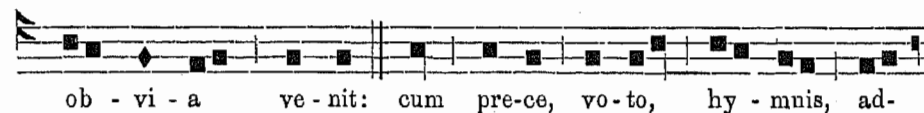
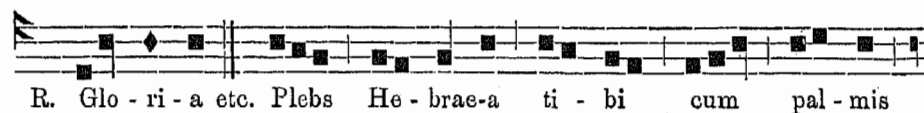
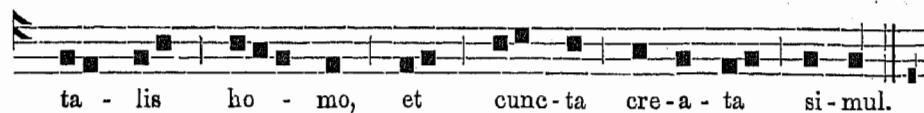
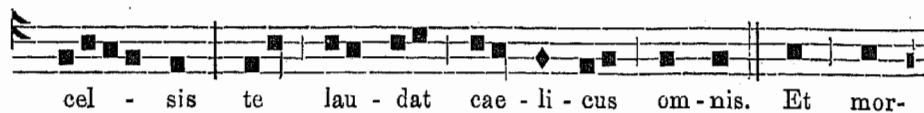
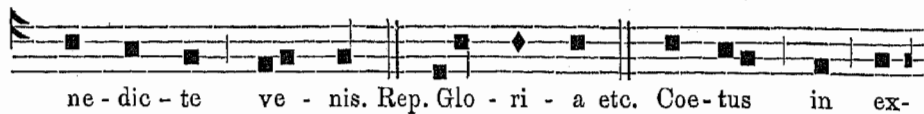
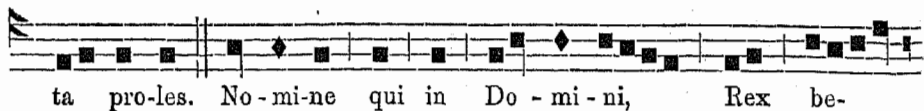
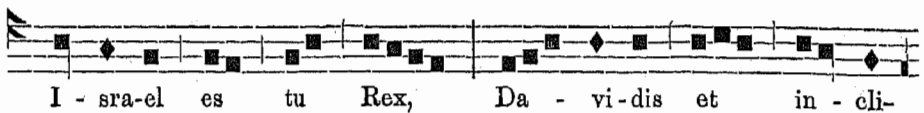
xe-runt ad Je-sum: et im-po-su-e-runt il-li

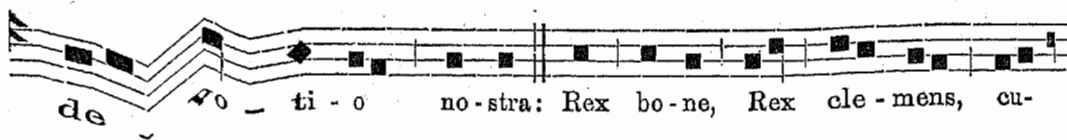


Wechselgesang.

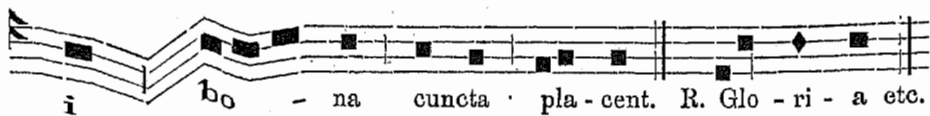


Dieß wird von dem Chor außerhalb der Kirche sogleich und nach jeder Strofe wiederholt.



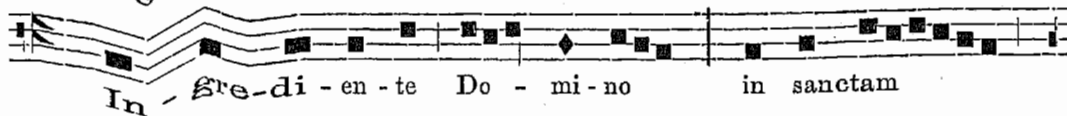


de - ro - ti - o no - stra: Rex bo - ne, Rex cle - mens, cu -

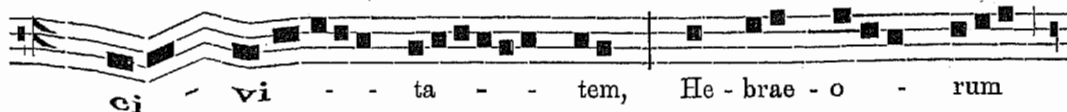


i bo - na cuncta pla - cent. R. Glo - ri - a etc.

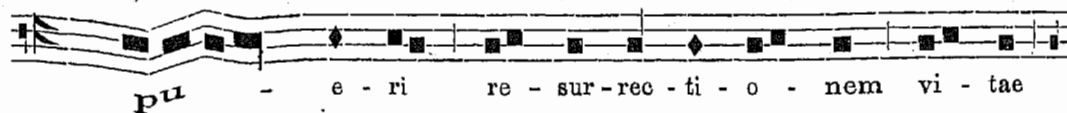
Bei dem Eintritt in die Kirche.



In - gre - di - en - te Do - mi - no in sanctam



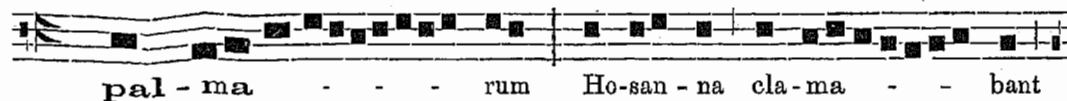
ci - vi - ta - - - tem, He - brae - o - - - rum



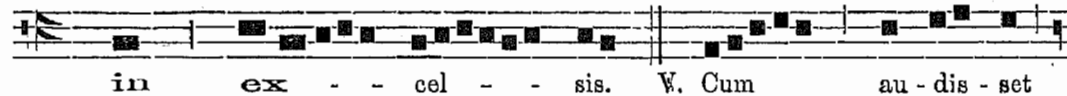
pu - e - ri re - sur - rec - ti - o - - - nem vi - tae



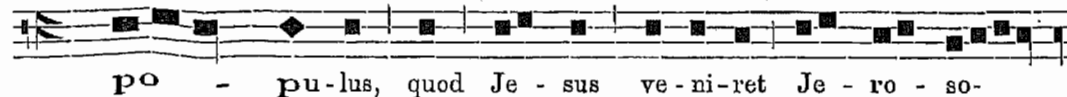
pro - - - nun - ti - an - - - tes, cum ra - mis



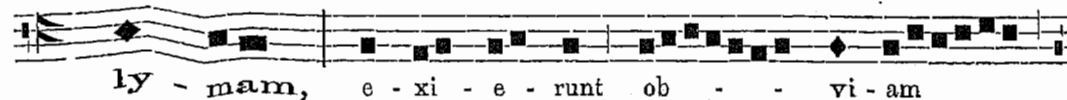
pal - ma - - - - rum Ho - san - na cla - ma - - - - bant



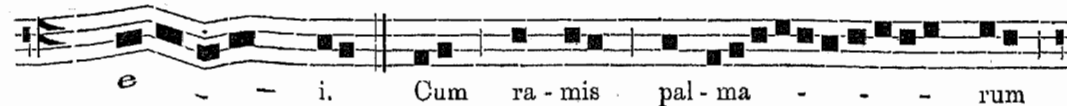
in ex - - - cel - - - sis. V. Cum au - dis - set



po - pu - lus, quod Je - sus ve - ni - ret Je - ro - so -



ly - mam, e - xi - e - runt ob - - - vi - am



e - - - i. Cum ra - mis pal - ma - - - - rum



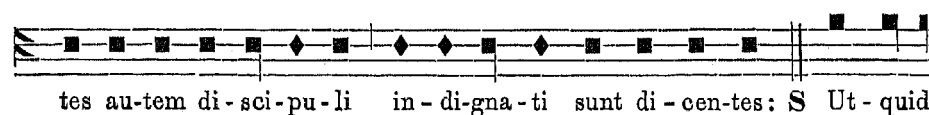
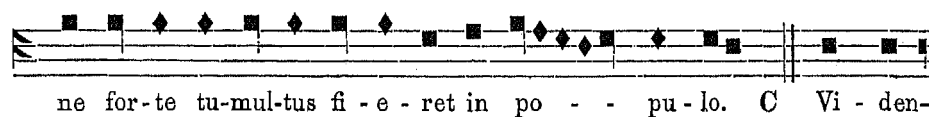
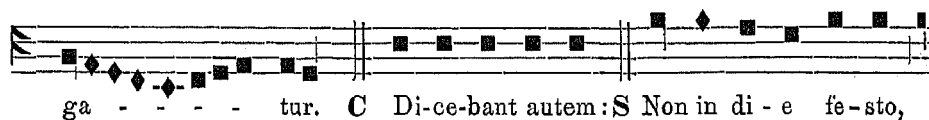
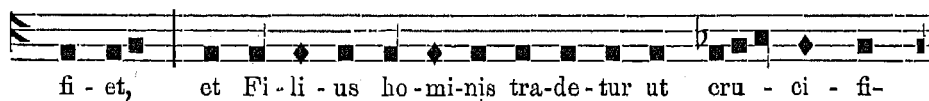
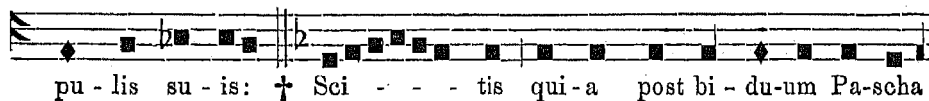
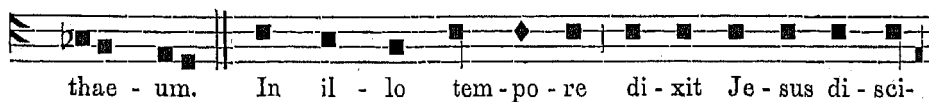
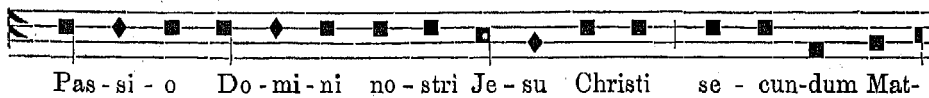
Passions - Gesang.

In diesem Gesange kommen drei verschiedene Stimmen vor, welche im Missale † C S bezeichnet sind. Diese Zeichen bedeuten: *Christus, Chronista, Synagoga* — oder: *Christus, Cantor, Succentor*.

Eine andere Bezeichnung ist E (Evangelist), T (Turba, Volk) und X (Christus).

Die Worte des Heilandes sollen von einem tiefen Bass, die des Evangelisten von einem Bariton und die Worte des Volkes, des Judas, Pilatus u. s. w. von einer Tenorstimme gesungen werden.

Nachstehende Passions-Melodie ist in Rom seit der Mitte des 13. Jahrhunderts im Gebrauch und von Guidetti um das Jahr 1586 mit Approbation des Papstes Sixtus V. herausgegeben worden.



per di-ti-o haec? po-tu-it e-nim i-stud ve-num da-ri mul-to,

et da-ri pau-pe-ri-bus C Sci-ens au-tem Je-sus

ait il-lis: † Quid mo-le-sti es-tis hu-ic mu-li-

e-ri? o-pus e-nim bo-num o-pe-ra-ta est in me.

Nam semper pau-pe-res ha-be-tis vo-bis cum: me au-tem

non semper ha-be-tis. Mittens e-nim haec unguentum hoc in cor-

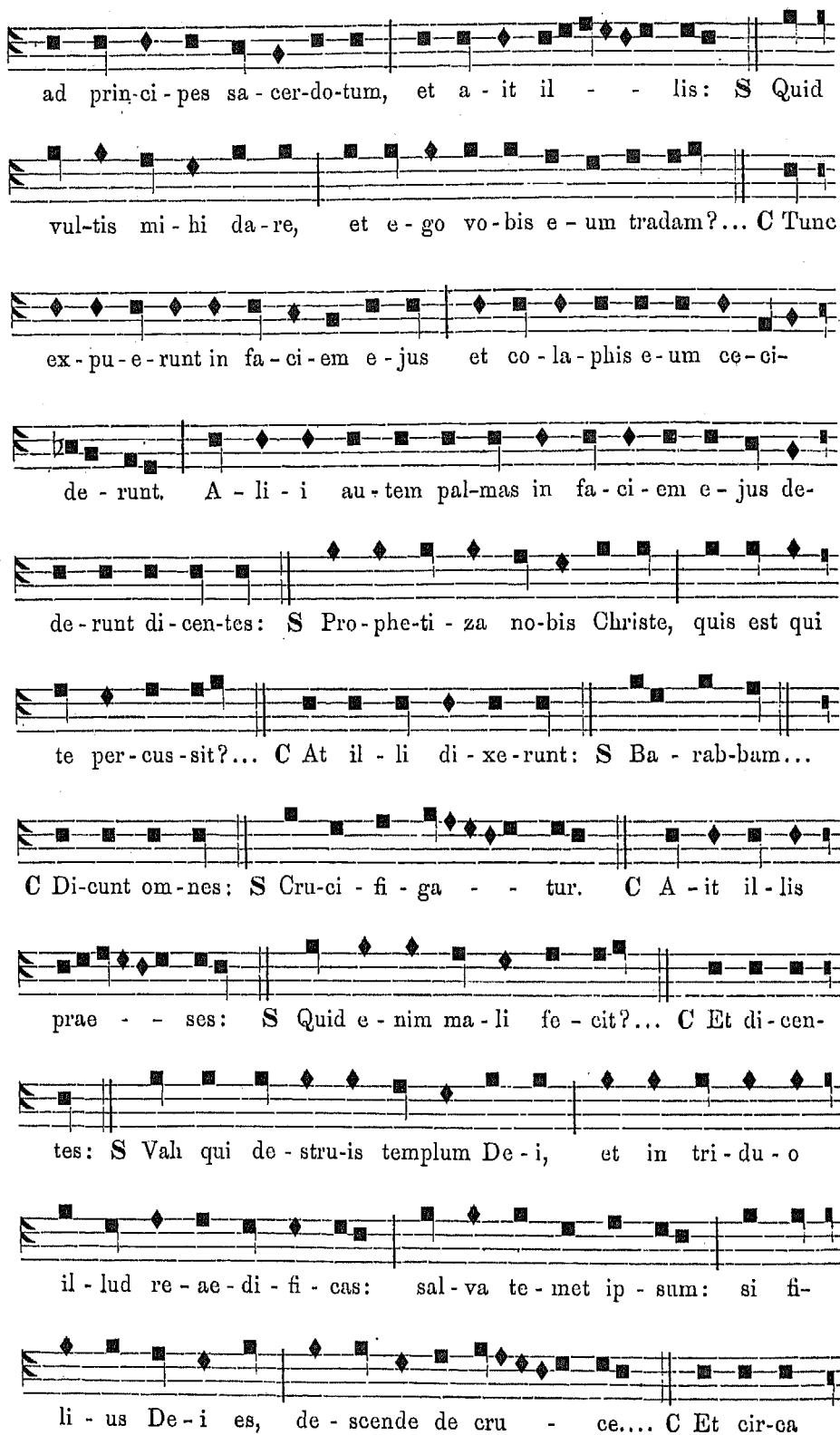
pus me-um, ad se-pe-li-en-dum me fe-cit. A-men

di-co vo-bis, u-bi-cum-que praedi-ca-tum fu-e-rit hoc

e-van-geli-um in to-to mundo, di-ce-tur et quod haec fe-cit

in me-mo-ri-am e-jus. C Tunc a-bi-it u-nus

de du-o-de-cim, qui di-ce-ba-tur Ju-das Is-ca-ri-o-tes,



ad prin-ci-pes sa-cer-do-tum, et a-it il-lis: **S** Quid
vul-tis mi-hi da-re, et e-go vo-bis e-um tradam?... **C** Tunc
ex-pu-e-runt in fa-ci-em e-jus et co-la-phis e-um ce-ci-
de-runt. A-li-i au-tem pal-mas in fa-ci-em e-jus de-
de-runt di-cen-tes: **S** Pro-phe-ti-za no-bis Christe, quis est qui
te per-cus-sit?... **C** At il-li di-xe-runt: **S** Ba-rab-bam...
C Di-cunt om-nes: **S** Cru-ci-fi-ga-tur. **C** A-it il-lis
prae-ses: **S** Quid e-nim ma-li fe-cit?... **C** Et di-cen-
tes: **S** Vah qui de-stru-is templum De-i, et in tri-du-o
il-lud re-ae-di-fi-cas: sal-va te-met ip-sum: si fi-
li-us De-i es, de-scende de cru-ce.... **C** Et cir-ca

ho - ram no - nam cla - ma - vit Je - sus vo - ce ma - gna di - cens:

† E - - li, e - li lam - ma sa - bac - tha - ni? C Hoc

est: † De - - us me - us, De - us me - us, ut quid de -

re - li - qui - sti me?... C Je - sus au - tem i - te - rum cla - mans vo - ce

magna e - mi - sit spi - ri - tum. Et ec - ce ve - lum tem - pli scis - sum est...

E - rat au - tem i - bi Ma - ri - a Mag - da - le - na et al - te - ra

Ma - ri - a se - den - tes con - tra se - pul - chrum.

§. 36.

**Die Lamentationen in der Matutin am Mittwoch, Donnerstag
und Freitag in der Karwoche.**

In - ci - pit La - men - ta - ti - o Je - re - mi - ae Pro - phe -

tae. A - - leph. Quo - mo - do se - det so - la ci - vi - tas

ple - na po - pu - lo, fac - ta est qua - si vi - du - a

III. Theil.

do - mi - na Gen - ti - um: Prin - ceps pro - vin - ci - a - rum

fac - ta est sub tri - bu - - to. Beth. Plo - rans

plo - ra - vit in noc - te, et la - crymae e - jus in ma - xil - lis

e - jus: non est qui con - so - le - tur e - am ex om - ni - bus

cha - ris e - jus. Om - nes a - mi - ci e - jus spre - ve - runt

e - am, et fac - ti sunt e - i i - ni - mi - ci.

Ghi - mel. Mi - gra - vit Ju - das pro - pter af - flic - ti - o - nem

et mul - ti - tu - di - nem ser - vi - tu - tis: ha - bi - ta - vit

in - ter gen - tes, nec in - ve - nit re - qui - em: Om - nes

per - se - cu - to - res e - jus ap - pre - hen - de - runt e - am in - ter

an - gu - sti - as. Da - leth. Vi - ae Si - on lu - gent,

e - o quod non sint, qui ve - ni - ant ad so - lem - ni - ta - tem.

Om - nes por - tae e - jus de - struc - tae, sa - cer - do - tes

e - jus ge - men - tes, vir - gi - nes e - jus squa - li - dae, et ip - sa

op - pressa a - ma - ri - tu - di - ne. He. Fac - ti

sunt ho - stes e - jus in ca - pi - te, i - ni - mi - ci e - jus

lo - cu - ple - ta - ti sunt: qui - a Do - mi - nus lo - cu - tus est

su - per e - am pro - pter multi - tu - di - nem i - ni - qui - ta - tum

e - jus. Par - vu - li e - jus duc - ti sunt in cap - ti -

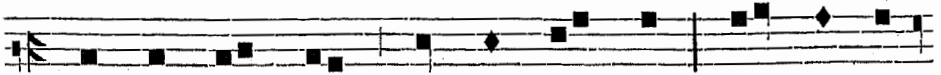
vi - ta - tem, an - te fa - ci - em tri - bu - lan - - - tis.

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re

ad Do - mi - num De - um tu - - - um.

Nach dieser Melodie werden auch die übrigen Lamentationen gesungen.

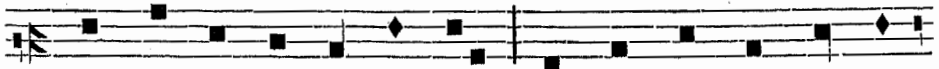
§. 37.

Hymnus am Gründonnerstage (In Coena Domini.)

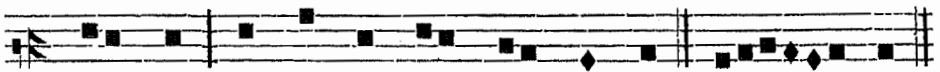
- | | | | |
|-----------------------|----------------|----------------------|---------------------------|
| 1. Pan - ge | lin - gua | glo - ri - o - si | cor - po - ris |
| 2. No - bis | da - tus, | no - bis | na - tus ex in tac- |
| 3. In | su - pre - mae | noc - te | coe - nae re - cum - bens |
| 4. Ver - bum | ca - ro, | pa - nem | ve - rum ver - bo car- |
| 5. Tan - tum | er - go | sa - cra - men - tum | ve - ne - re - |
| 6. Ge - ni - to - ri, | | ge - ni - to - que | laus et ju - |



- | | | |
|------------------------|-----------------------|---|
| 1. my - ste - ri - um, | san - gui - nis - que | pre - ti - o - si, |
| 2. ta | vir - gi - ne, | et in mun - do con - ver - sa - tus, |
| 3. cum | fra - tri - bus, | ob - ser - va - ta le - ge ple - ne, |
| 4. nem | ef - fi - cit, | fit - que san - guis Chri - sti me - rum, |
| 5. mur | cer - nu - i, | et an - ti - quum do - cu - men - tum |
| 6. bi - la - ti - o, | sa - lus, | ho - nor, vir - tus quo - que, |



- | | | | |
|-----------------------------------|--------------------------|-----------------------|----------------------|
| 1. quem in mun - di | pre - ti - um | fruc - tus ven - tris | ge - ne - |
| 2. spar - so | ver - bi se - mi - ne, | su - i | mo - ras in - co - |
| 3. ci - bis in | le - ga - li - bus, | ci - bum | tur - bae du - o - |
| 4. et si | sen - sus de - fi - cit, | ad fir - man - dum | cor sin - |
| 5. no - vo | ce - dat ri - tu - i, | praestet | fi - des sup - ple - |
| 6. sit et be - ne - dic - ti - o, | | pro - ce - den - ti | ab u - |



- | | | |
|---------------|----------------------------------|-----------------|
| 1. ro - si, | rex ef - fu - dit | gen - ti - um. |
| 2. la - tus | mi - ro clau - sit | or - di - ne. |
| 3. de - nae | se - dat su - is | ma - ni - bus. |
| 4. ce - rum | so - la fi - des | suf - fi - cit. |
| 5. men - tum, | sen - su - um de - fec - tu - i. | |
| 6. tro - que | com - par sit lau - da - ti - o. | A - - men. |

§. 38.

Gesänge am Karfreitage (in Paraseeve).

Tractus (nach der Prophezie „Haec dicit Dominus“).

Do - mi - ne, au - di - vi au - di - tum tu - um,

et ti - mu - i: con - si - de - ra - vi o - pe - ra

tu - a, et ex - pa - - vi. V. In me - di - o

du - o - rum a - ni - ma - li - um in - no - te - sce - ris: dum

ap - pro - pin - qua - ve - rint an - ni, cog - nos - ce - ris:

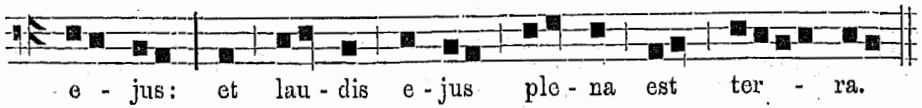
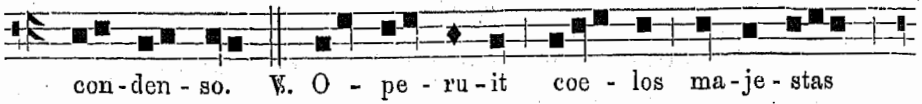
dum ad - ve - ne - rit tem - pus, o - sten - de - ris.

V. In e - o, dum con - tur - ba - ta fu - e - rit a - ni - ma

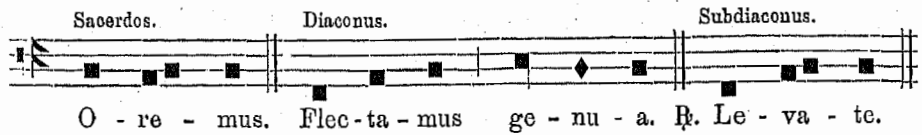
me - a: in i - ra mi - se - ri - cor - di - ae me - mor

e - - ris. V. De - us a Li - ba - no ve -

ni - et, et sanc - tus de mon - te um - bro - so et

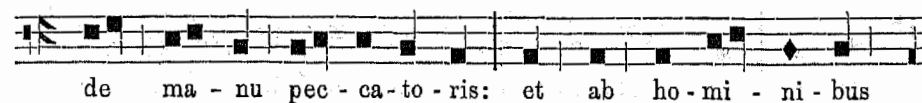
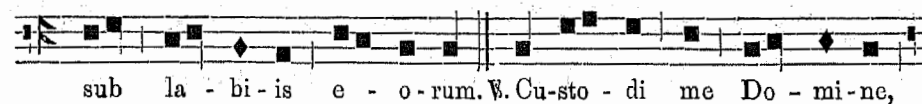
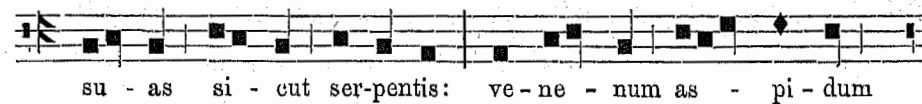
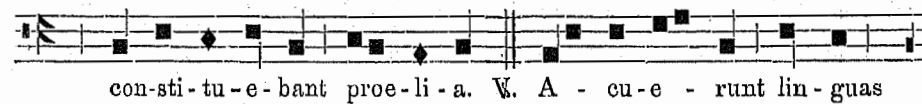
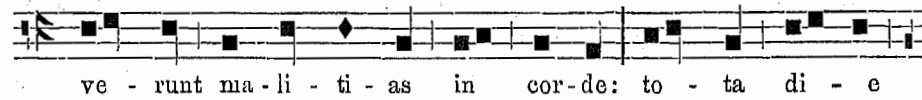
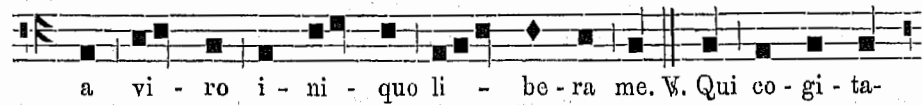
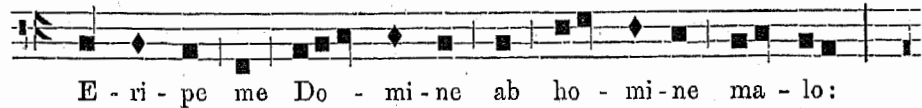


Nach diesem Tractus:

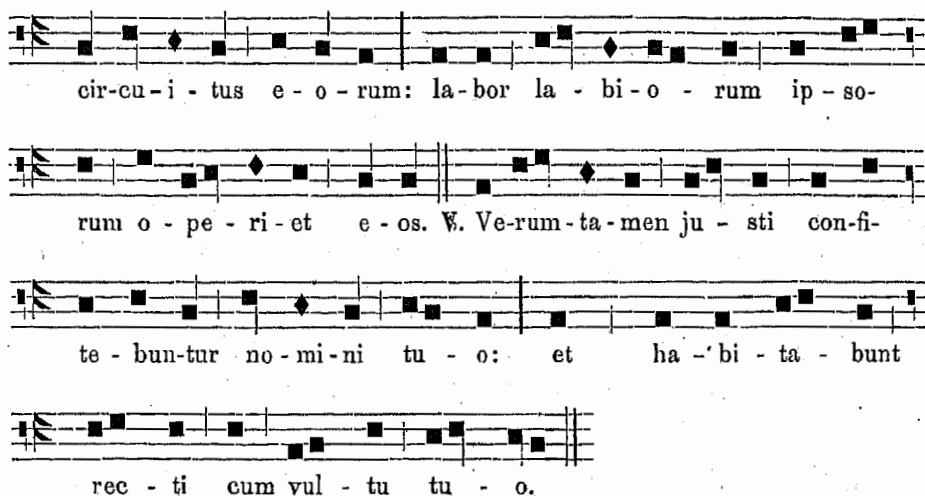


Dieser Gesang kommt am Karfreitage öfter vor und wird auch am Karsamstage vor jeder der zwölf Orationen, die mit den zwölf Prophezien wechselweise vorgetragen werden, gesungen.

Tractus nach der Lection „*In diebus illis*“.



i - ni - quis li - be - ra me. V. Qui co - gi - ta - ve - runt
 supplanta - re gres - sus me - os: ab - sconde - runt su - per -
 bi la - queum mi - hi. V. Et fu - nes ex - ten - de - runt in
 la - queum pe - di - bus me - is: jux - ta i - ter scan - da - lum
 po - su - e - runt mi - hi. V. Di - xi Do - mi - no, De - us
 me - us es tu: e - xau - di Do - mi - ne vo - cem o - ra - ti -
 o - nis me - ae. V. Do - mi - ne Do - - mi - ne, vir - tus
 sa - lu - tis me - ae, ob - um - bra ca - put me - um in
 di - e bel - li. V. Ne tra - das me a de - si - de - ri - o
 me - o pec - ca - to - ri: co - gi - ta - ve - runt ad - ver - sus me:
 ne de - re - lin - quas me, ne un - quam e - xal - ten - tur. V. Ca - put



cir-cu-i - tus e - o - rum: la - bor la - bi - o - rum ip - so -
 rum o - pe - ri - et e - os. ¶. Ve - rum - ta - men ju - sti con - fi -
 te - bun - tur no - mi - ni tu - o: et ha - bi - ta - bunt
 rec - ti cum vul - tu tu - o.

Diesem Tractus folgt die Passion nach dem heil. Evangelisten Johannes.

Bei der Kreuz-Enthüllung:

Priester.

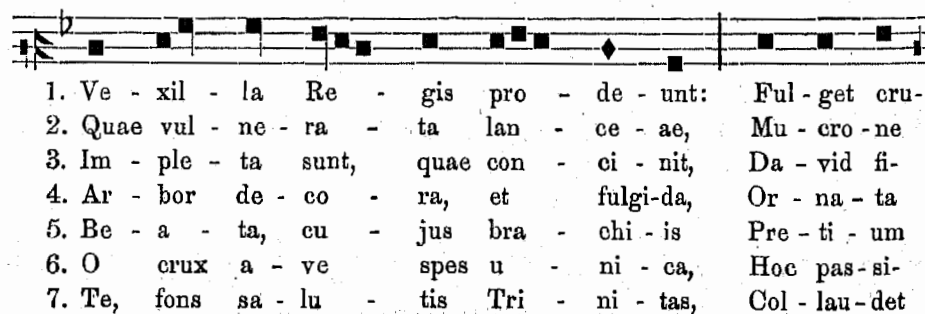


Ec - ce li - - guum cru - - cis, in quo sa -
 lus mun - di pe - - pen - dit. ¶. Ve - ni -
 te a - do - re - - mus.

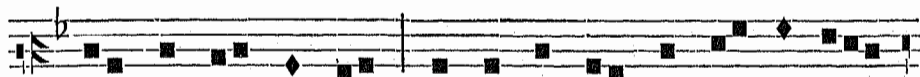
(Wird dreimal, jedesmal einen Ton höher gesungen.)

Während der Verehrung des heil. Kreuzes werden die „Improperien“ gesungen. (S. *Graduale feria VI in Parasceve.*)

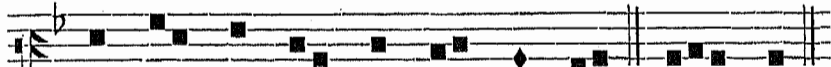
Hymnus bei der Übertragung des Allerheiligsten auf den Hochaltar.



1. Ve - xil - la Re - gis pro - de - unt: Ful - get cru -
 2. Quae vul - ne - ra - ta lan - ce - ae, Mu - cro - ne
 3. Im - ple - ta sunt, quae con - ci - nit, Da - vid fi -
 4. Ar - bor de - co - ra, et fulgi - da, Or - na - ta
 5. Be - a - ta, cu - jus bra - chi - is Pre - ti - um
 6. O crux a - ve spes u - ni - ca, Hoc pas - si -
 7. Te, fons sa - lu - tis Tri - ni - tas, Col - lau - det



1. cis my - ste - ri - um. Qua vi - ta mor - tem per - tu - lit,
2. di - ro cri - mi - num. Ut nos la - va - ret sor - di - bus,
3. de - li car - mi - ne: Di - cen - do na - ti - o - ni - bus:
4. Re - gis pur - pu - ra, E - lec - ta di - gno sti - pi - te;
5. pe - pen - dit sae - culi, Sta - te - ra fac - ta cor - po - ris,
6. o - nis tem - po - re Pi - is a - dau - ge gra - ti - am,
7. om - nis spi - ri - tus: Qui - bus cru - cis vic - to - ri - am,



1. Et mor - te vi - tam pro - tu - lit.
2. Ma - na - vit un - da et san - guine.
3. Re - gna - vit a lig - no De - us.
4. Tam sanc - ta mem - bra tan - ge - re.
5. Tu - lit - que prae - dam tar - ta - ri.
6. Re - is - que de - le cri - mi - na.
7. Lar - gi - ris ad - de prae - mi - um. A - men.

§. 39.

Gesänge am Karsamstage (Sabbato sancto).

Nach der Feuerweihe wird dreimal, jedesmal mit erhöhtem Tone, gesungen:

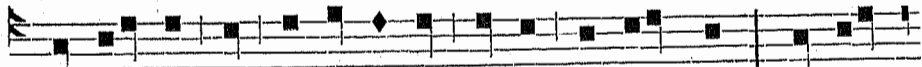
Priester.

Chor.

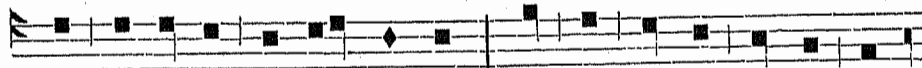


Lu - men Christi. R. De - o gra - ti - as.

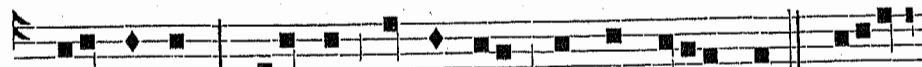
Exultet.



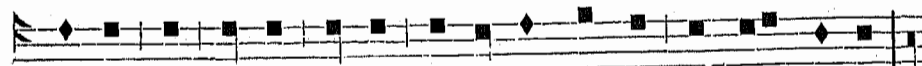
E - xul - tet jam an - ge - li - ca tur - ba coe - lo - rum: e - xul -



tent di - vi - na my - ste - ri - a: et pro tan - ti Re - gis vic -



to - ri - a, tu - ba in - so - net sa - lu - ta - ris. Gau -



de - at et tel - lus tan - tis ir - ra - di - a - ta ful - go - ri - bus:



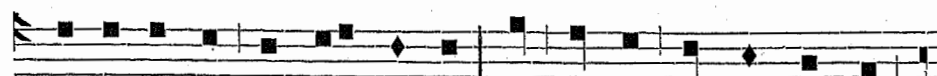
et ae - ter - ni Re - gis splendo - re il - lu - stra - ta, to - ti - us



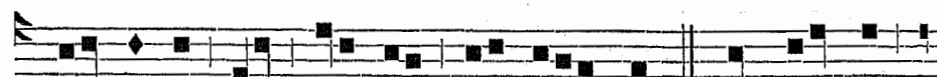
or - bis se sen - ti - at a - mi - sis - se ca - li - - gi - nem.



Lae - te - tur et ma - ter ec - cle - si - a, tan - ti lu - mi - nis



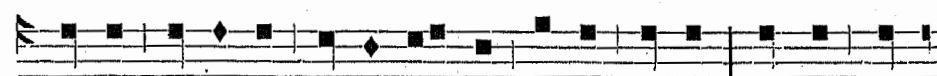
a - dor - na - ta ful - go - ri - bus, et ma - gnis po - pu - lo - rum



vo - ci - bus haec au - la re - sul - tet. Qua - prop - ter



ad - stantes vos, fra - tres cha - ris - si - mi, ad tam mi - ram hu - jus



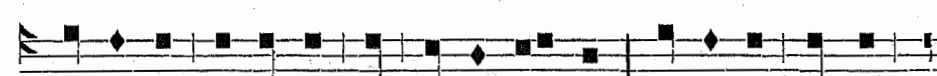
sancti lu - mi - nis cla - ri - ta - tem, u - na me - cum, quae - so, De -



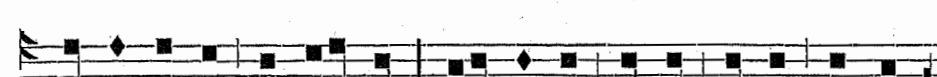
i om - ni - po - ten - tis mi - se - ri - cor - di - am in - vo - ca - te.



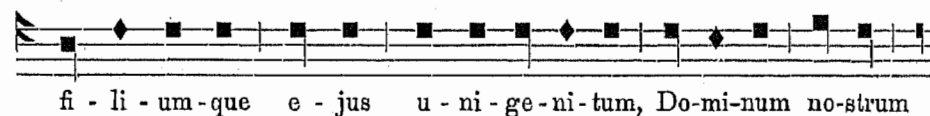
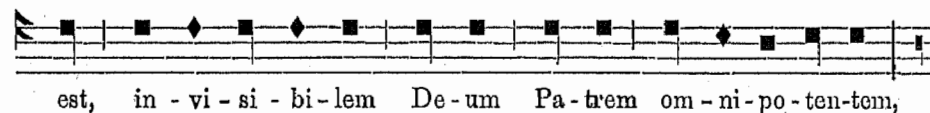
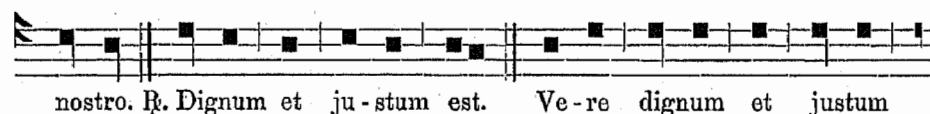
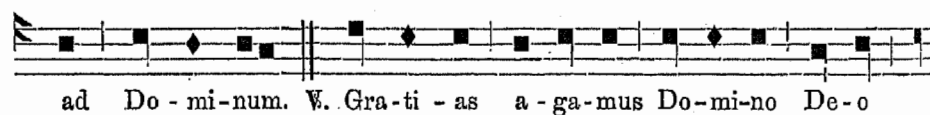
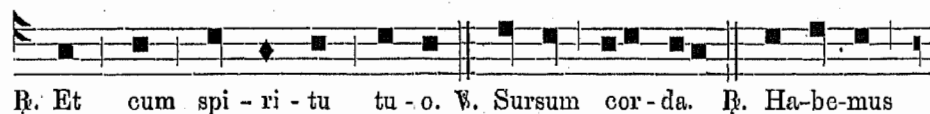
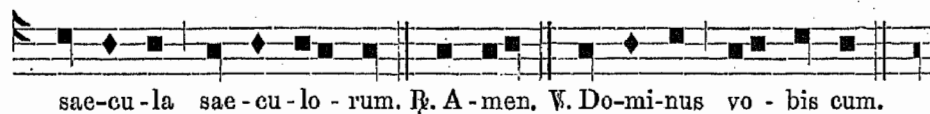
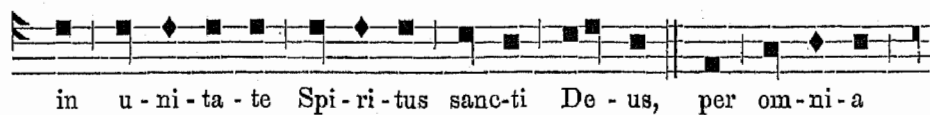
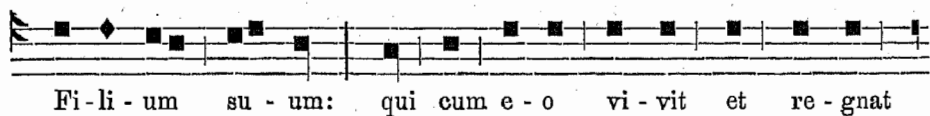
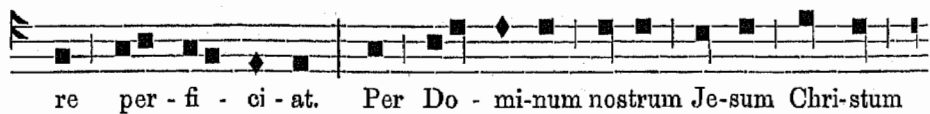
Ut qui me non me - is me - ri - tis in - tra Le - vi - ta - rum

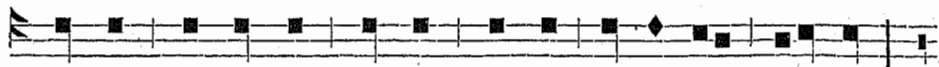


nu - me - rum di - gna - tus est ag - gre - ga - re: lu - mi - nis su - i



cla - ri - ta - tem in - fun - dens, ce - re - i hu - jus lau - dem im - ple

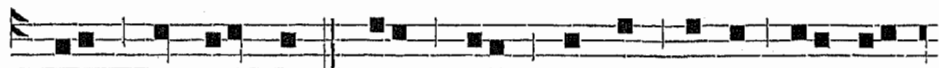




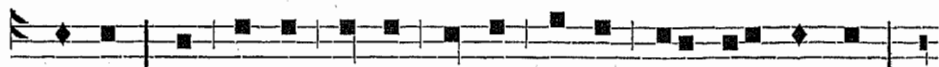
no - bis ae - ter - no Pa - tri, A - dae de - bi - tum sol - vit:



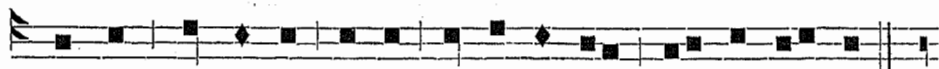
et ve - te - ris pi - a - cu - li cau - ti - o - nem pi - o cru - o -



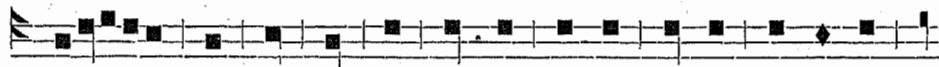
re de - ter - sit. Haec sunt e - nim fe - sta Pa - scha -



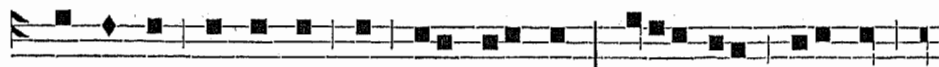
li - a, in quibus ve - rus il - le Agnus oc - ci - di - tur,



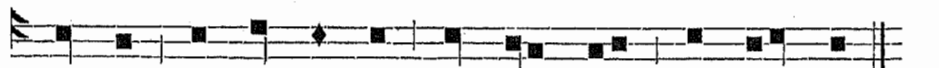
cu - jus san - gui - ne po - stes fi - de - li - um con - se - cran - tur.



Haec nox est, in qua pri - mum pa - tres no - stros fi - li - os



I - sra - el e - duc - tos de Ae - gyp - to, ma - re ru - brum



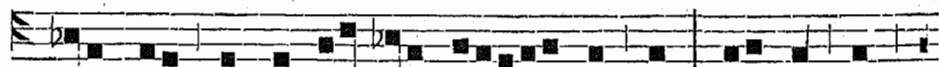
sic - co ve - sti - gi - o tran - si - re fe - ci - sti.

Das Übrige nach derselben Gesangsweise.

Tractus nach der vierten Prophezie.



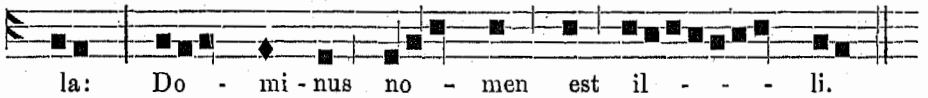
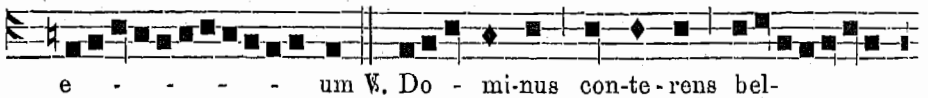
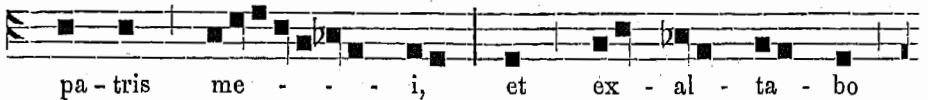
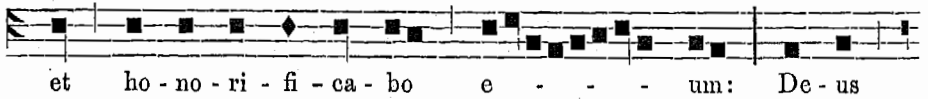
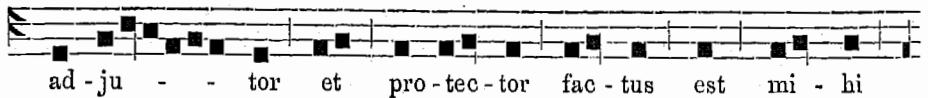
Can - te - - - mus Do - mi - no: glo - ri - o - - - se



e - nim ho - no - ri - fi - ca - - - tus est: e - quum et

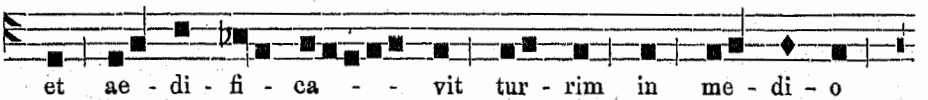
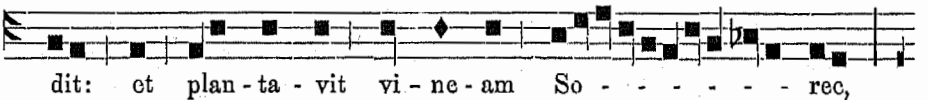
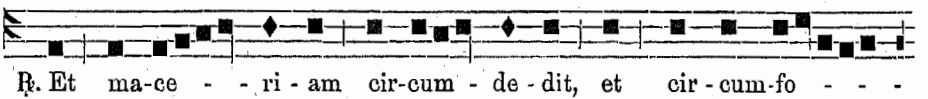
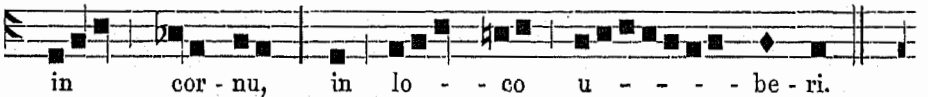
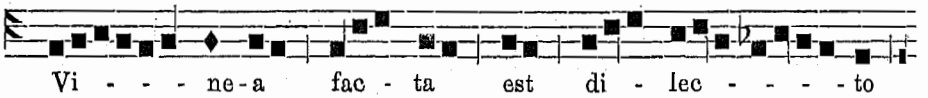


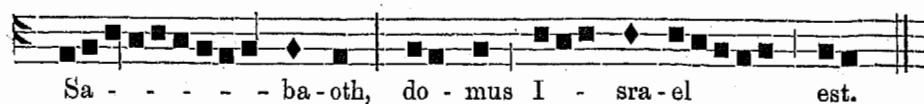
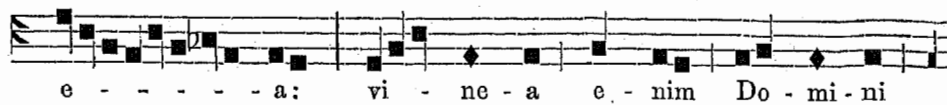
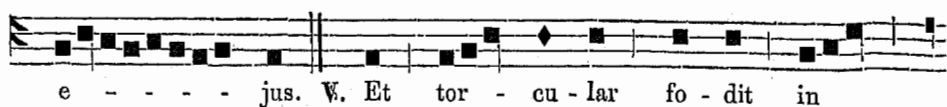
as - cen - so - - - rem pro - je - cit in ma - - - re:



Oremus. Flectamus genua. R. Levate.

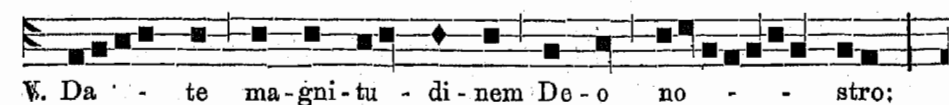
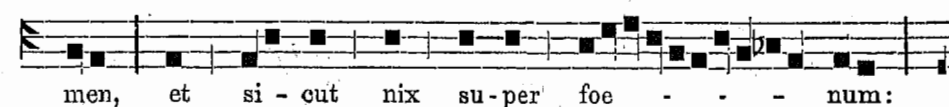
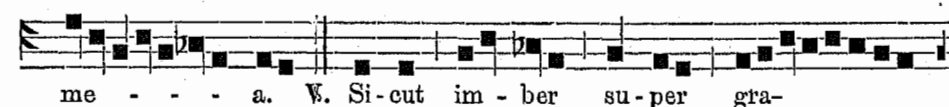
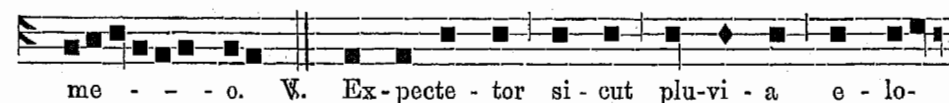
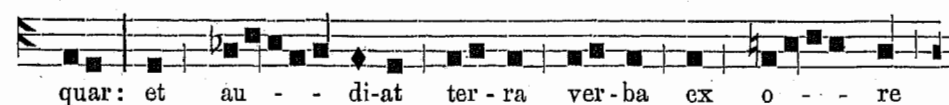
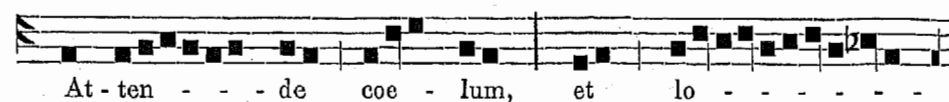
Tractus nach der achten Prophezie.

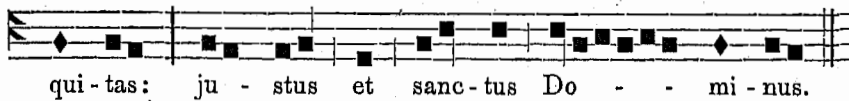
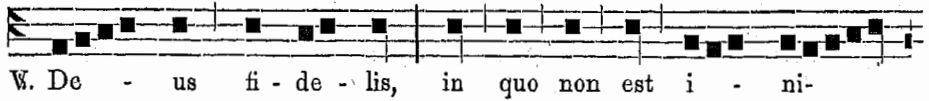
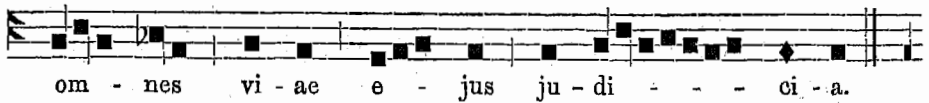
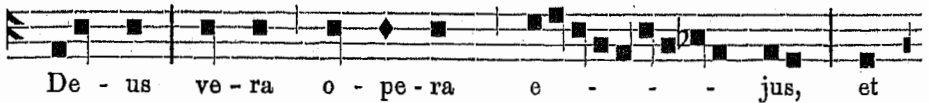




Oremus. Flectamus genua. R. Levate.

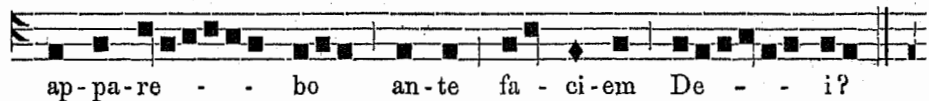
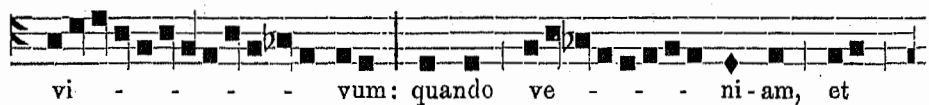
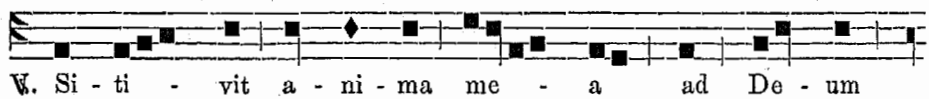
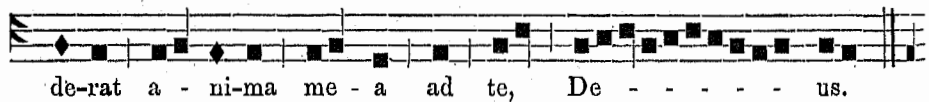
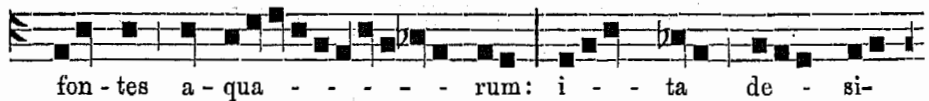
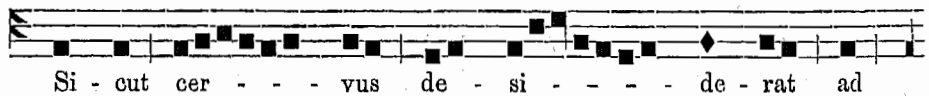
Tractus nach der eilften Prophezie.





Oremus. Flectamus genua. R. Levate.

Nach den zwölf Prophezien folgt die Weihe des Taufwassers.
Auf dem Wege zum Taufbrunnen wird folgender Tractus gesungen:



di - e ac noc - te, dum di - - ci - tur
 mi - hi per sin - gu - los di - - - es: U - bi
 est De - us tu - - - us?

Nach der Weihe des Taufwassers folgt die Litanei von allen Heiligen:

Cantores.

Ky - ri - e e - le - i - son.

Chor repet.

Chri - ste e - le - i - son.

Chor repet.

Ky - ri - e e - le - i - son.

Chor repet.

Chri - ste au - di nos. Chor. Chri - ste e - xau - di nos.

Pa - ter de coe - lis De - us, Chor. mi - se - re - re no - bis.

Fi - li Re - demptor mundi De - us, Chor. mi - se - re - re no - bis.

Spi - ri - tus sanc - te De - us, Chor. mi - se - re - re no - bis.

Sanc - ta Tri - ni - tas u - nus De - us, Chor. mi - se - re - re no - bis.

Chor.
Sanc-ta Ma-ri-a, o-ra pro no-bis.

Chor.
Sanc-ta De-i ge-ni-trix, o-ra pro no-bis.

Chor.
Sanc-ta vir-go vir-gi-num, o-ra pro no-bis.

Chor.
Sanc-te Mi-cha-ël, o-ra pro no-bis.

Chor.
Sanc-te Ga-bri-ël, o-ra pro no-bis.

Chor.
Sanc-te Ra-pha-ël, o-ra pro no-bis.

Chor.
Omnes sancti Ange-li et Archange-li, o-ra-te pro no-bis.

Omnes sancti beatorum spiritum ordines, orate pro nobis.

Sancte Joannes Baptista, ora pro nobis.

Sancte Joseph, ora pro nobis.

Omnes sancti Patriarchae et Prophetae, orate pro nobis.

Sancte Petre, ora pro nobis.

Sancte Paule, ora pro nobis.

Sancte Andrea, ora pro nobis.

Sancte Joannes ora pro nobis.

Omnes sancti Apostoli et Evangelistae, orate pro nobis.

Omnes sancti discipuli Domini, orate pro nobis.

Sancte Stephane, ora pro nobis.

Sancte Laurenti, ora pro nobis.

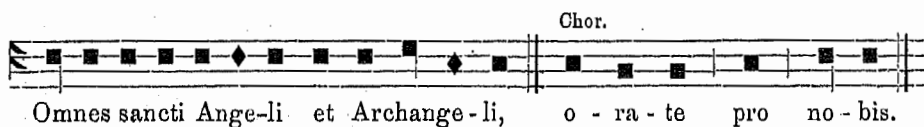
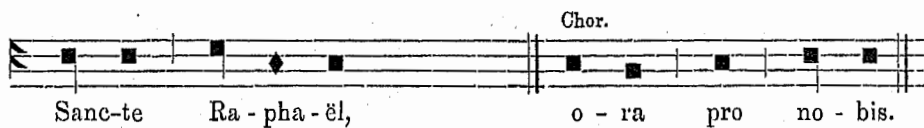
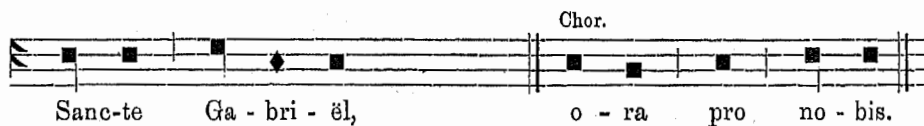
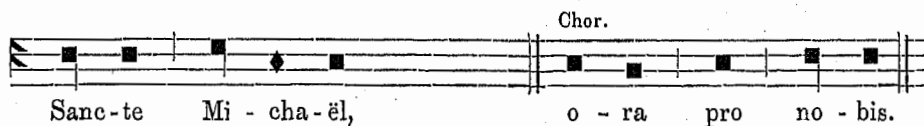
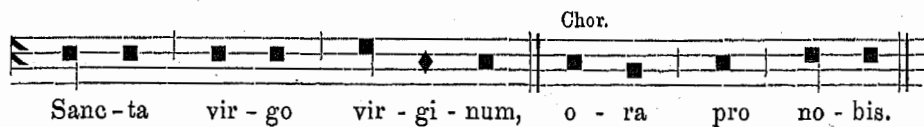
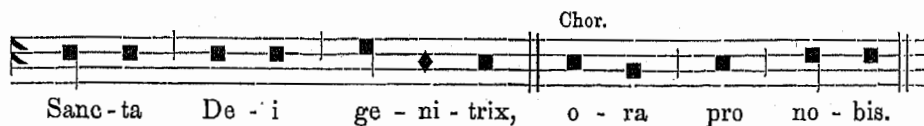
Sancte Vincenti, ora pro nobis.

Omnes sancti Martyres, orate pro nobis.

Sancte Silvester, ora pro nobis.

Sancte Gregori, ora pro nobis.

Sancte Augustine, ora pro nobis.



Omnes sancti beatorum spiritum ordines, orate pro nobis.

Sancte Joannes Baptista, ora pro nobis.

Sancte Joseph, ora pro nobis.

Omnes sancti Patriarchae et Prophetae, orate pro nobis.

Sancte Petre, ora pro nobis.

Sancte Paule, ora pro nobis.

Sancte Andrea, ora pro nobis.

Sancte Joannes ora pro nobis.

Omnes sancti Apostoli et Evangelistae, orate pro nobis.

Omnes sancti discipuli Domini, orate pro nobis.

Sancte Stephane, ora pro nobis.

Sancte Laurenti, ora pro nobis.

Sancte Vincenti, ora pro nobis.

Omnes sancti Martyres, orate pro nobis.

Sancte Silvester, ora pro nobis.

Sancte Gregori, ora pro nobis.

Sancte Augustine, ora pro nobis.

Omnes sancti Pontifices et Confessores, orate pro nobis.

Omnes sancti Doctores, orate pro nobis.

Sancte Antoni, ora pro nobis.

Sancte Benedicte, ora pro nobis.

Sancte Dominice, ora pro nobis.

Sancte Francisce, ora pro nobis.

Omnes sancti Sacerdotes et Levitae, orate pro nobis.

Omnes sancti Monachi et Eremitae, orate pro nobis.

Sancta Maria Magdalena, ora pro nobis.

Sancta Agnes, ora pro nobis.

Sancta Caecilia, ora pro nobis.

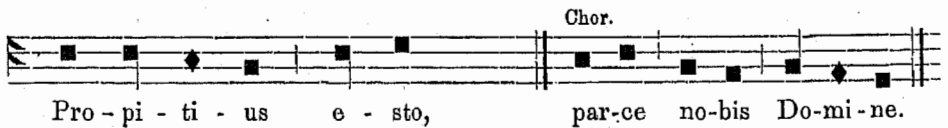
Sancta Agatha, ora pro nobis.

Sancta Anastasia, ora pro nobis.

Omnes sanctae Virgines et Viduae, orate pro nobis.

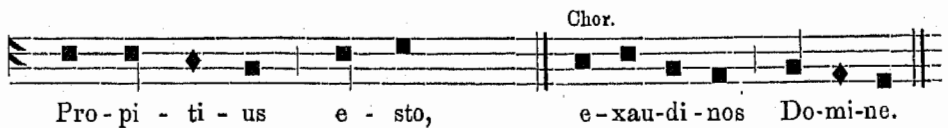
Omnes Sancti et Sanctae Dei, intercedite pro nobis.

Chor.



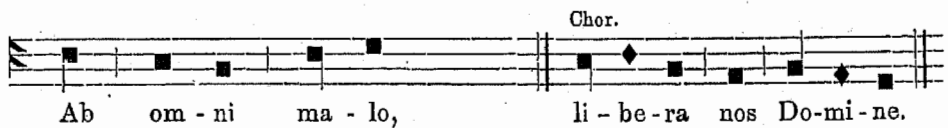
Pro - pi - ti - us e - sto, par - ce no - bis Do - mi - ne.

Chor.



Pro - pi - ti - us e - sto, e - xau - di - nos Do - mi - ne.

Chor.



Ab om - ni ma - lo, li - be - ra nos Do - mi - ne.

Ab omni peccato, libera nos Domine.

A morte perpetua, libera nos Domine.

Per mysterium sanctae Incarnationis tuae, libera nos Domine.

Per adventum tuum, libera nos Domine.

Per nativitatem tuam, libera nos Domine.

Per baptismum et sanctum jejunium tuum, libera nos Domine.

Per crucem et passionem tuam, libera nos Domine.

Per mortem et sepulturam tuam, libera nos Domine.

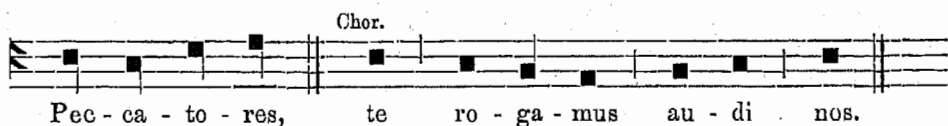
Per sanctam resurrectionem tuam, libera nos Domine.

Per admirabilem ascensionem tuam, libera nos Domine.

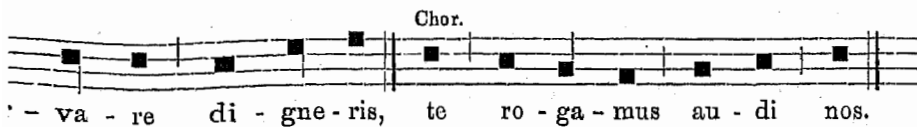
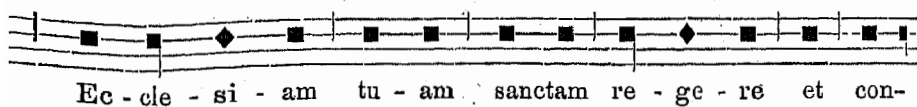
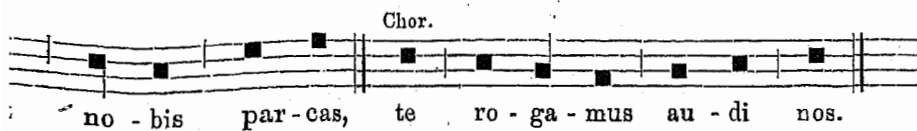
Per adventum Spiritus sancti Paracliti, libera nos Domine.

In die iudicii, libera nos Domine.

Chor.



Pec - ca - to - res, te ro - ga - mus au - di nos.



domnum Apostolicum et omnes Ecclesiasticos ordines in sancta religione conservare digneris, te rogamus audi nos.

inimicos sanctae Ecclesiae humiliare digneris, te rogamus audi nos.

Regibus et Principibus Christianis pacem et veram concordiam donare digneris, te rogamus audi nos.

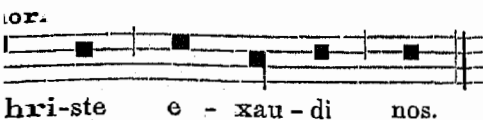
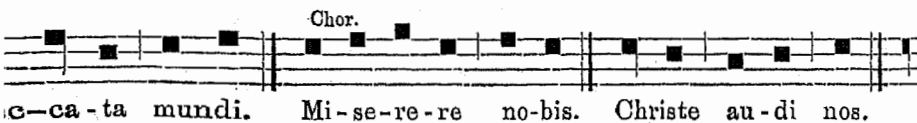
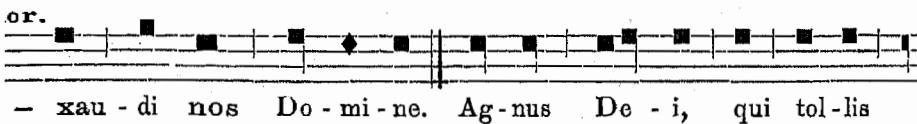
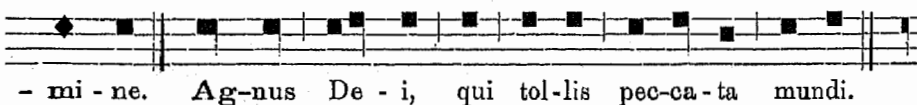
nosmetipsos in tuo sancto servitio confortare et conservare digneris, te rogamus audi nos.

omnibus benefactoribus nostris sempiterna bona retribuas, te rogamus audi nos.

fructus terrae dare et conservare digneris, te rogamus audi nos.

omnibus fidelibus defunctis requiem aeternam donare digneris, te rogamus audi nos.

nos exaudire digneris, te rogamus audi nos.



Schluss der Litanei mit dem feierlichen Kyrie:

Ky - ri - e — — — — — e — — — — — le-

3 mal. 3 mal.

i - son. Chri - ste — — — — — e - le - - i - son.

Ky - ri - e — — — — — e - - le-

2 mal.

i - son. Ky - ri - e — — — — —

— — — — — e - - le - - i - son.

Gesänge bei dem Hochamte.

Nach der Epistel singt der Priester in steigendem Tone:

Al - le — — lu — — — — — ja.

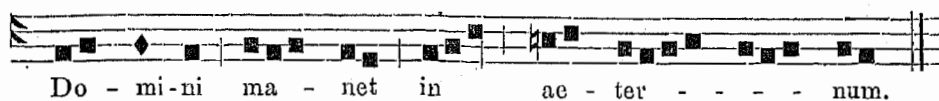
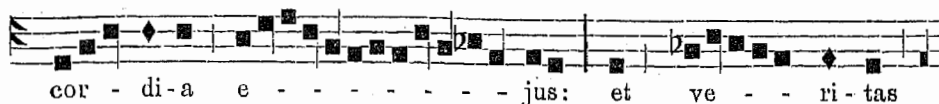
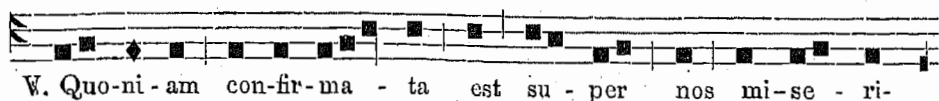
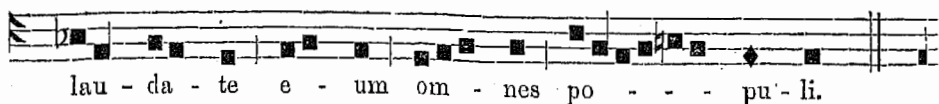
Dieses Alleluja wird vom Chor im Tone des Priesters wiederholt. Hierauf singt der Chor folgenden Vers und Tractus:

V. Con-fi - te - mi - ni Do - - - - mi - no, quo - ni - am

bo - nus: quo - ni - am in sae - cu - lum mi - se -

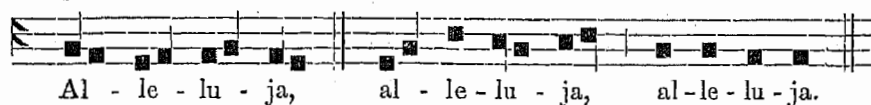
ri - cor - di - a e - - - - jus. Lau - da - - - te

Do - - - - mi - num om - nes gen - - tes: et col -

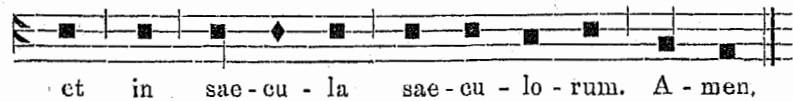
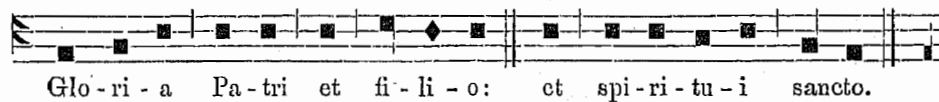
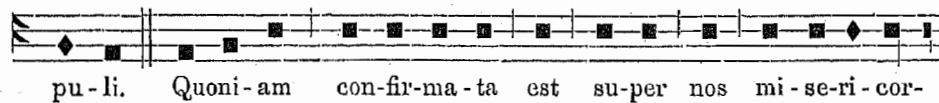
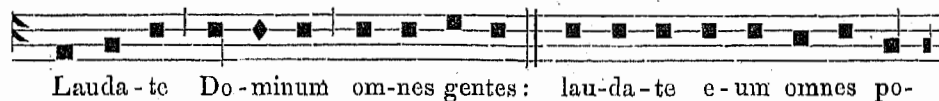


Das Credo wird weggelassen, eben so das Offertorium, das Agnus Dei und die Postcommunio.

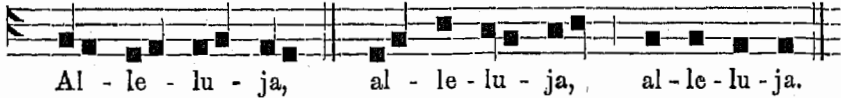
Nach der Communion des Priesters beginnt die Vesper mit folgender Antiphon:



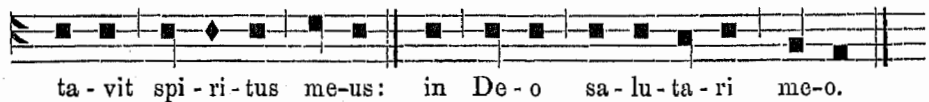
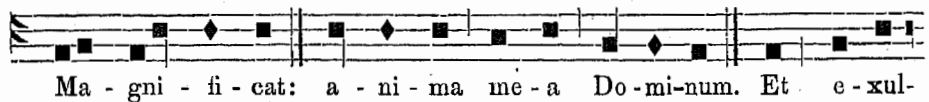
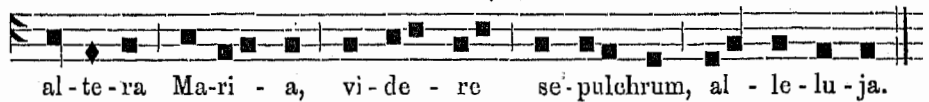
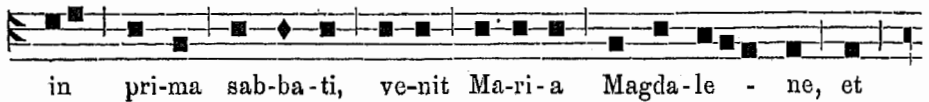
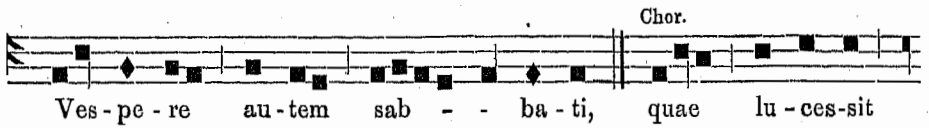
An diese Antiphon reiht sich folgender Psalm (116) im VIII. Kirchenton:



Antiphon.



Kapitel, Hymnus und Versikel bleiben weg. Der Celebrans intoniert stehend die Antiphon zum Magnificat:



Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna, qui potens est: et sanctum nomen ejus.

Et misericordia ejus a progenie in progenies: timentibus eum.

Fecit potentiam in brachio suo: dispersit superbos mente cordis sui.

Deposuit potentes de sede: et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis: et divites dimisit inanes.

Suscepit Israel puerum suum: recordatus misericordiae suae.

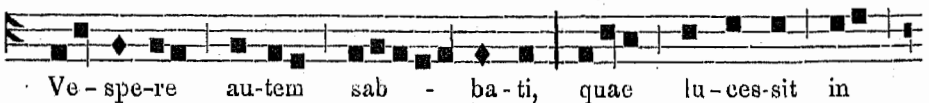
Sicut locutus est ad patres nostros: Abraham, et semini ejus in saecula.

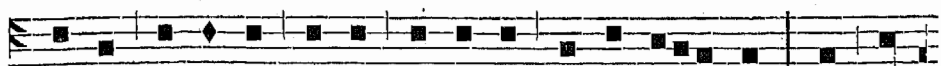
Gloria Patri et Filio: et Spiritui sancto.

Sicut erat in principio et nunc et semper: et in saecula saeculorum.


Amen.

Nach dem Magnificat Wiederholung der Antiphon:



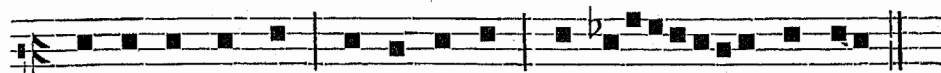


pri-ma sab-ba-ti, ve-nit Ma-ri-a Mag-da-le - ne, et al-



te-ra Ma-ri - a, vi-de - re se-pul-chram, al - le-lu-ja.

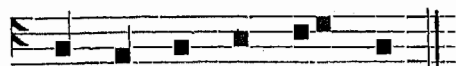
Ite missa est.



I - te mis-sa est, al - le - lu - ja, al - le - - - lu - ja.

B. D - o gra-ti - as, al - le - lu - ja, al - le - - - lu - ja.

Intonation des deutschen Ostergesanges zur Auferstehungsfeier:



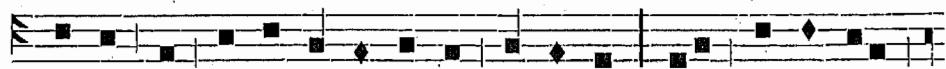
Chri-stus ist er - stan - den.

Diese Intonation wird dreimal in immer höherem Tone gesungen.

§. 40.

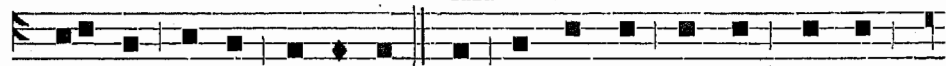
Gesänge am Lichtmesstage (Fest Mariä Reinigung).

Bei der Vertheilung der Wachskerzen wird die Antiphon „*Lumen ad revelationem*“ und der Lobgesang „*Nunc dimittis*“ (im VIII. Psalmton) gesungen. Die Antiphon wird nach jedem Vers des Lobgesanges wiederholt.




Lu-men ad re-ve-la-ti-o - nem gen-ti - um: et glo-ri - am

Cant.



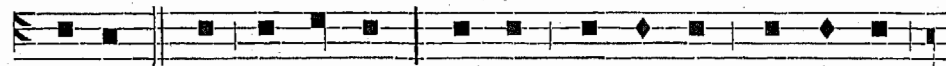
ple - bis tu - ae I - srael. Nunc di - mit - tis ser - vum tu - um,



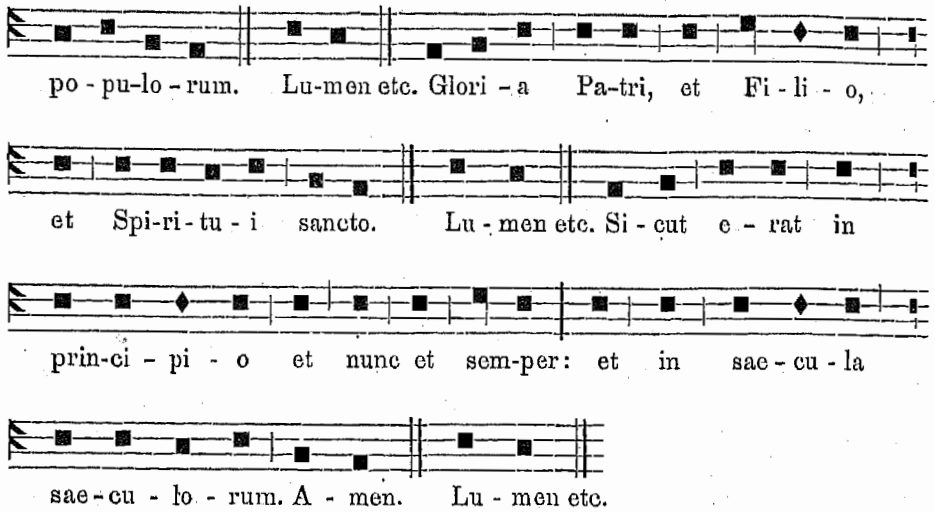
Do - mi - ne: se - cun - dum ver - bum tu - um in pa - ce. Lumen etc.



Qui - a vi - de - runt o - cu - li me - i: sa - lu - ta - re tu - um.

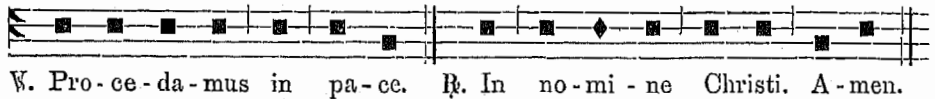


Lumen etc. Quod pa - ra - sti: an - te fa - ci - em om - ni - um



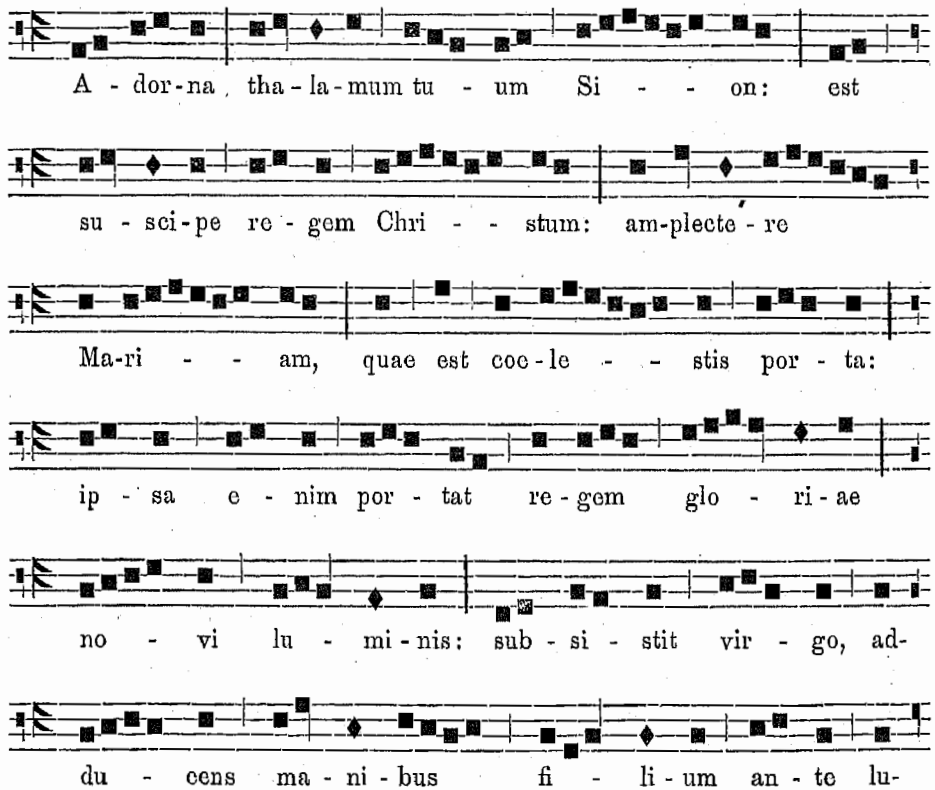
po - pu - lo - rum. Lu - men etc. Glori - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 et Spi - ri - tu - i sancto. Lu - men etc. Si - cut e - rat in
 prin - ci - pi - o et nunc et sem - per: et in sae - cu - la
 sae - cu - lo - rum. A - men. Lu - men etc.

Zur Prozession:

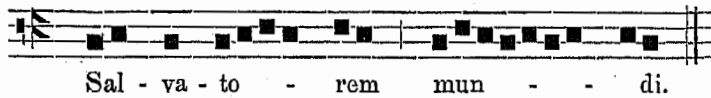
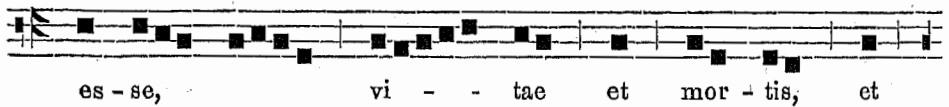
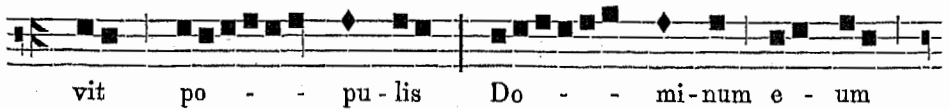
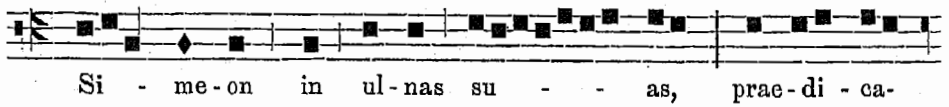
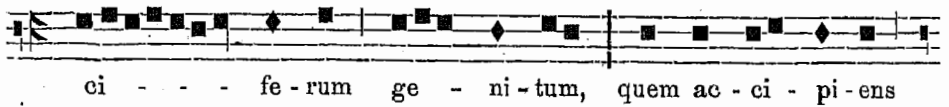


V. Pro - ce - da - mus in pa - ce. R. In no - mi - ne Christi. A - men.

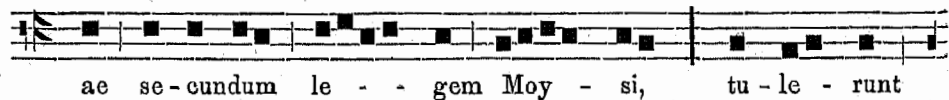
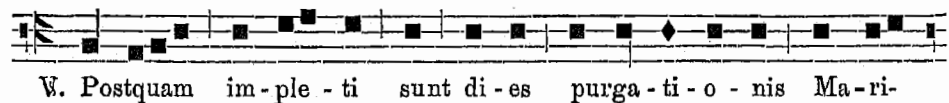
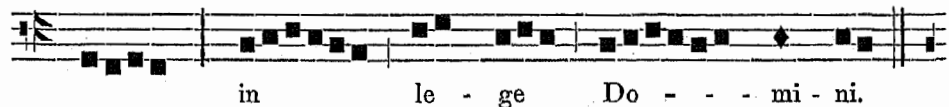
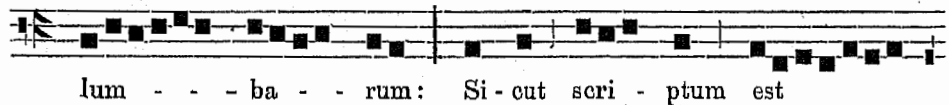
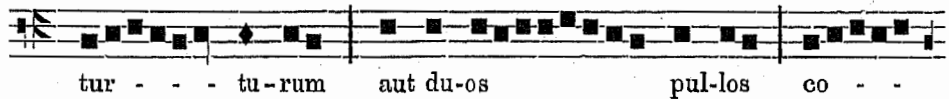
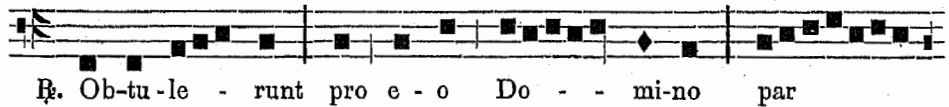
Während der Prozession:

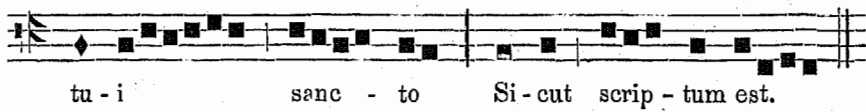
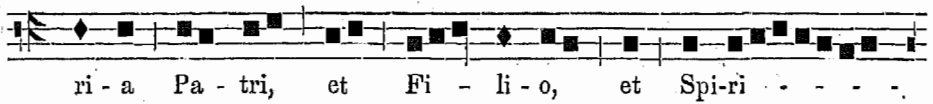
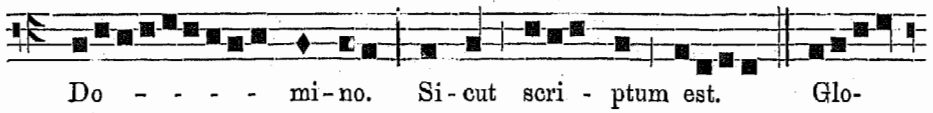
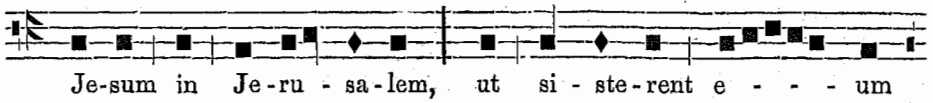


A - dor - na, tha - la - mum tu - um Si - - on: est
 su - sci - pe re - gem Chri - - stum: am - plecte - re
 Ma - ri - - am, quae est coc - le - - stis por - ta:
 ip - sa e - nim por - tat re - gem glo - ri - ae
 no - vi lu - mi - nis: sub - si - stit vir - go, ad -
 du - cens ma - ni - bus fi - li - um an - te lu -

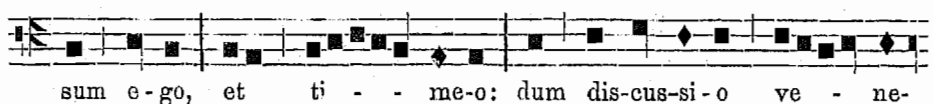
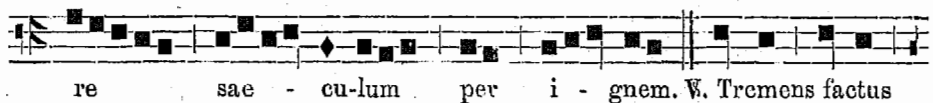
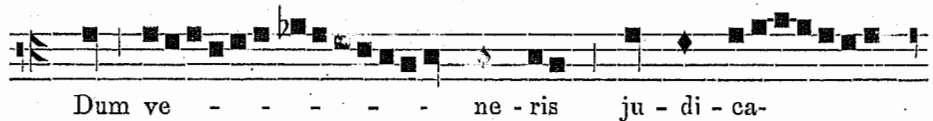
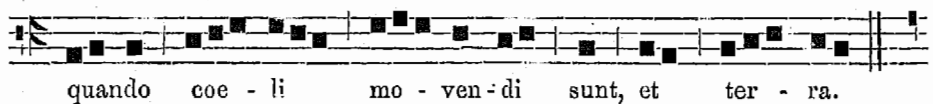
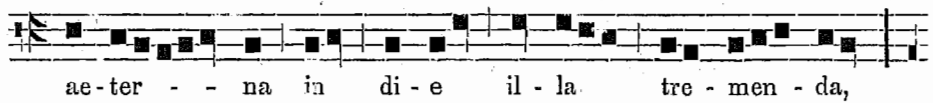


Bei dem Eintritt in die Kirche:





§. 41.

Das Libera.

Rep.

