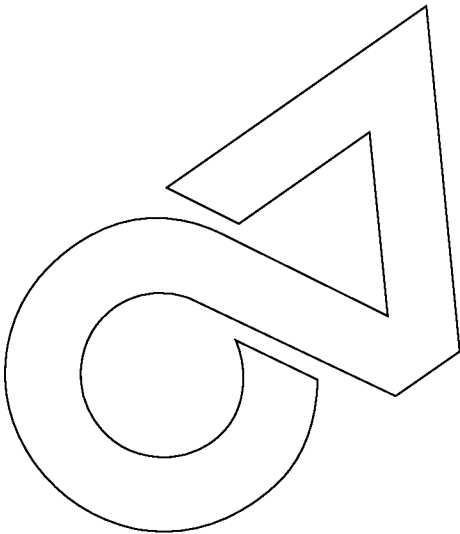


Franz Xaver Schnizer

Juga et plana

per Coro SATB
Corno obbligato
2 Violini, Viola
ed Organo con violone

Erstausgabe / First edition
herausgegeben von / edited by
Stephan Fritsch
in Zusammenarbeit mit
Josef Miltschitzky
und Christof Walter



Partitur / Full score

Vorwort

P. Franz Xaver Schnizer kam am 13.12.1740 in Bad Wurzach als Sohn einer Tagelöhnerfamilie zur Welt. Um 1750 wurde er dank seiner musikalischen Begabung im Kloster Ottobeuren als Singknabe aufgenommen und besuchte die dortige Klosterschule. Die beiden Ottobeurer Komponisten P. Placidus Christadler (1709–1767) und Benedikt Kraus (ca.1725–1810) betreuten seine musikalische Ausbildung. Nach dem Eintritt in den Konvent legte er am 15.8.1760 die Ordensgelübde ab. Im Jahre seiner Primiz (8.6.1766) wurde er zum Organisten bestellt. Gemeinsam mit Kraus bestritt er am 28.9.1766 das Einweihungskonzert auf den neu erbauten Riepp-Organen der Abteikirche. Ab 1769 wirkte er als Musikinstruktor und Regens Chori. P. Theodor Clarer (1756–1820), der letzte Vertreter der Ottobeurer Komponisten-tradition, war sein Schüler. Am 9.5.1785 verstarb Schnizer. Sein Schaffen umfaßt neben zahlreichen kirchenmusikalischen Werken Musik für Schuldramen und Instrumentalwerke.¹

Das hier erstmals im Druck vorgelegte Weihnachtsgraduale *luga et plana* bedarf wegen der Besonderheit des Textes und der musikalischen Gestalt näherer Erläuterung.

Zum Text

luga et plana	Berge und Täler
canite Pana	singet „Pan“,
garrulae Sylvulae (= Silvulae)	geschwätzig Wäldlein
Pana repetite	wiederholt Pan, ²
aureus unicus	denn der goldene, einzige
Supremi Filius	Sohn des Höchsten
natus est.	ist geboren.

Das klar strukturierte Gedicht (drei Paarreime und ein freier Vers mit der Hauptaussage des Weihnachtsgeschehens) gliedert sich in zwei Abschnitte: zunächst (V. 1–4) wird eine personifizierte Landschaft aufgefordert, den Jubel „Pan“ auszustoßen, dann (V. 5–7) folgt die Begründung, dem zentralen christlichen Dogma von der Inkarnation des Sohnes. Der erste Vers evokiert beim Leser eine pastorale Szenerie (Berge, Täler, Wälder), in deren Anknüpfung der klassischen griechischen Hirtenlandschaften (Idyllen, Parthenon), der seit der Antike in der bukolischen Literatur beheimatet, der heidnische Mythos zwanglose Verbindung herstellt.

Ein schlußreicher Paraphrase Ottobeurer Schulskomödie vom September 1723. In der Tradition des benediktinischen Barockmas⁴ verläuft das Stück auf zwei in der Handlungsebenen, einem dreiaktigen Drama, das einer durchgängig gesungenen mythologischen Handlung die das Drama allegorisierend eröffnet (Prolog) und in zwei Akten (Chorus I u. II jeweils zwischen den Akten). Chorus I, eine pastorale Szenerie mit dem Hirtengott Pan als Hauptperson, wird durch einen *Chorus Pastorum* (Hirtenchor) eröffnet, der Pan mit den Worten des Graduales bejubelt. Nur der zweite Teil weicht angesichts des unterschiedlichen Kontexts ab; so heißt es nach Vers 4:

Vivat Pan!	Es lebe Pan!
Aureus,	Der goldene,
Unicus	Der einzige
Regnet Pan.	Pan möge herrschen.

Als Komponist der Theatermusik wird Schnizer angeführt; der Textdichter findet dagegen keine Erwähnung.⁶ Die Musik ist bedauerlicherweise verloren, so daß die Frage offenbleiben muß, ob Schnizer auch die Vertonungen ähnlich gestaltet hat. Immerhin legt die Quelle den Schluß nahe, daß das Graduale in zeitlicher Nähe zum Dramentext entstand, wenngleich die Frage der Priorität anhand äußerer Kriterien nicht zu entscheiden ist.⁷ Die enge thematische und personelle Einbindung des Hirtenchores in die

mythologische Handlung und die Ungewöhnlichkeit der Pan-Aklamation im liturgischen Kontext geben aber Anlaß zu der Vermutung, daß der Dramentext zuerst entstand und Schnizer bei der Vertonung den Plan des Weihnachtsgraduales faßte; möglicherweise hat er selbst die notwendigen textlichen Veränderungen vorgenommen.

Die beiden Texten gemeinsame heidnisch-pastorale Szenerie des ersten Teils läßt sich auf verschiedene Weise mit dem Weihnachtsgeschehen in Verbindung bringen. Auf der Bildebene wird die aus dem Lukas-Evangelium (vgl. Lk 2,8ff.) vertraute Szene mit den Hirten auf den Weiden mythologisch allegorisiert. Die Gestalt Pans gewinnt demgegenüber im Kontext des Graduales einen dezidiert theologischen Sinn, den die seit der Antike praktizierte *interpretatio christiana* des Mythos erhoben hat: Pan steht als mythologische Chiffre für Christus.⁸ Diese Identifikation war noch unter den Zeitgenossen Schnizers gängig, wie ein Werk des Benediktiners Maurus Lindemayr (*Die großen Merkmale der Gottheit Jesu*) aus dem Jahr 1767 beweist.

Der zweite Gedichtteil verweist mit der theologischen, ungewöhnlichen Christusprädikation *aureus* = „goldene“ wiederlich auf die Tradition christlicher Mythendeutung.⁹ Sie zitiert das seit Hesiod (um 700 v. Chr.) belegte Motiv des goldenen Kalbes aus Vergils 4. Ekloge wiederbegegnet; dort wird die Geburt des göttlichen Knaben verheißen, der dem ersten Zeitalter im Bürgerkriegszeit ca. 133–37 v. Chr. ein Ende bringen und das goldene (das pagane Pendant zum irdischen Paradies) wiederbringen soll. So wie die christliche Patristik deutete diese Version des Mythos als heidnische Parallele der Geburt Jesu Christi.¹⁰ Der Hirtengott Pan könnte also unter Vermittlung der großen Tradition christlicher Mythendeutung zum Gradualtext umgestaltet werden. Damit erweist sich das Ottobeuren des späten 18. Jahrhunderts als lebendige Pflegestätte der *pietas litterata*, wie sie seit der Übernahme des humanistischen Bil-

1. G. Haberkamp, *Die Musikhandschriften der Benediktiner-Abtei Ottobeuren. Thematischer Katalog*, München 1986, S. 197–202 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen 12).

2. An wiederholtes Rufen ist ebenso zu denken wie an das Echo des Waldes.

3. Die Entdeckung ist Franz Raml, Rot a. d. Rot, zu danken. Das Stück trägt den Titel *Iunius Brutus fortis in filius vi victor, Urbisque Romae vindex gloriosus* und wird als gedruckte Perioche (Textbuch) zusammen mit dem handschriftlich ergänzten Sprechtext im Archiv des Klosters Ottobeuren unter der Signatur *Schol. Th L 18* verwahrt.

4. Vgl. W. Klemm, „Benediktinisches Barocktheater in Südbayern, insbesondere des Reichsstiftes Ottobeuren“, in: *Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-Ordens und seiner Zweige* 54, 1936, 95–184; 397–432; 55, 1937, 274–304; zum Stück vgl. 148.

5. *Chorus* wird in der Perioche als Oberbegriff für den im Stil der neapolitanischen Oper gebauten musikalischen Akt gebraucht und umfaßt neben Eröffnungs- und Schlußchören auch Rezitative, Arien und Duette.

6. Klemm 1936, 160, geht davon aus, daß es sich bei den Textdichtern grundsätzlich um Konventualen des Klosters gehandelt hat.

7. Das Manuskript des Graduales ist undatiert.

8. Vgl. R. Herbig, *Pan. Der griechische Bocksgott*, Frankfurt 1949, S. 63ff. und G. A. Gerhard, „Zum Tod des großen Pan“, in: *Wiener Studien* 37, 1915, 323–352, hier: 329ff. 3 Aspekte sind zu unterscheiden:
 1. Die kaiserzeitliche Deutung Pans vom griech. Wort πάν (= pân: alles) als umfassende Gottheit, die dem jüdisch-christlichen Monotheismus nahekommt (vgl. die Aussage über Christus als Pantokrator; zudem trägt auch Pan den Titel eines σωτήρ = sotér: Retter, Erlöser).
 2. Die Vorstellung vom göttlichen Hirten Pan in Parallele zum guten Hirten Christus (vgl. Joh. Kap. 10).
 3. Plutarch (*de defectu oraculorum* 17) berichtet die Legende vom Tod des „Großen Pan“ unter Kaiser Tiberius. Sie wird seit der italienischen Renaissance in der humanistisch-theologischen Dichtung aufgegriffen und bis in die Barockzeit hinein konträr gedeutet: Einerseits gilt Pan als heidnischer Dämon/Teufel, der beim Erscheinen Jesu gestorben sei und damit zugleich den Untergang des Heidentums symbolisiere; andererseits wird darin eine heidnische Nachricht über Christi Tod gesehen.

9. Dieses Attribut läßt sich dagegen für Pan in der antiken Tradition nicht belegen; „unicus“ könnte auf seine Rolle als Allgott hindeuten; auf Christus angewandt variiert es das „unigenitus“ = „einziggezeugt“ des Credo.

10. Vgl. u. a. K. H. Schelkle, *Vergil in der Deutung Augustinus'* (Diss.), Stuttgart u. Berlin 1939, S. 16–22 u. a.

dungsprogramms der Renaissance in das Schulwesen der Ordensgemeinschaften gepflegt wurde.¹¹

Zur Musik

Schnizers Werk fällt in die Übergangsperiode vom Spätbarock zur Klassik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Es kennt neben der traditionellen kontrapunktischen Setzweise bereits das Bestreben um einfache, klare Melodik und Harmonik – beides ist exemplarisch an der *Missa in C* festzumachen.¹²

Schnizers Vertonung trägt der Zugehörigkeit des Textes zum Weihnachtsgeschehen durch die Verwendung musikalischer Stilmittel der besonders in Italien und Süddeutschland beheimateten Pastoral-Musik Rechnung. Diese lassen sich gleichermaßen in Schnizers *Sonate für Cembalo* (oder Orgel) op. 1,6¹³ nachweisen, die den Titel *Pastorella* trägt: Dreiklangsmotivik, Bordunbässe und Terzenparallelen im ersten Satz;¹⁴ ungerader Takt mit Elementen des Siciliano-Rhythmus, Liegebässe, Dreiklangsbrechungen und -umspielungen v. a. im zweiten Satz. Die enge Verwandtschaft der beiden Kompositionen wird durch das Selbstzitat Schnizers unterstrichen, der eine Figur aus dem zweiten Satz der *Sonate* (T 9f. u. a.) im *Graduale* als Begleitfigur der Violinen wiederkehren läßt (T 33–36 u. a.).

Darüber hinaus klingt im markanten Eingangsmotiv eine der ältesten Melodien der Pastoralmusik an, die sich erstmals gedruckt im *Appenzeller Kuhreyen* der Sammlung *Bicinia gallica, latina, germanica* von Georg Rhaw (Wittenberg 1545) findet. Jean-Jacques Rousseau überliefert in seinem *Dictionnaire de musique* (Paris 1768) eine andere Fassung unter dem Titel *Air suisse appellé le Ranz des Vaches*. Auch sie enthält das Motiv, das im *Graduale* als Eingangsmotiv verwendet wird; weiterhin weist sie den 3/8-Takt, das „Horn-Fa“ (s.u.), die Dreiklangsbrechungen und eine ausschließlich aus Naturtönen bestehende Skala auf. Selbst der Schluß mit dem letzten Ton auf der Quinte ist vergleichbar gestaltet. Wenn auch die Quelle Schnizers nicht bekannt ist, legen doch die Beobachtungen einer engeren Verwandtschaft mit dem Appenzeller Kuhreigen nahe.¹⁵

Zuletzt verdient das Konzept der Solostimme Aufmerksamkeit; dessen vollständige Benennung lautet *Cornu v [=vel, Anm. d. Verf.] pifel*. Obliquo / Ex b.“ (dieses Horn oder „Pifel“ in B).

Schnizer verwendet der ersten Naturtonfamilie ein zu seiner Zeit veraltetes Horn, das nur noch in einem Vorrat der Naturtonfamilie vorkommt. Er dürfte dabei an das im 17. Jahrhundert beliebte Waldhorn denken, das in der Alpenregion verbreitete Waldhorn (gedacht) haben.

Die zweite Naturtonfamilie, die Piffare, dagegen einige Fragen auf. Angesichts der Ähnlichkeit der Piffare mit der Anspielung auf das Naturtoninstrument (T 113f.) und den langen Halbtönen den pastoralen Charakter des Stückes prägt,¹⁶ liegt der – freilich nicht zwingende – Schluß nahe, daß damit ebenfalls ein Naturtoninstrument gemeint ist. Das bewußte Spiel Schnizers mit dem sogenannten „Alphorn-Fa“, dem elften Naturton zwischen *f*² und *fis*² (notiert), spricht gleichfalls dafür.¹⁷

Aus den Überlegungen ergibt sich, daß das in altdeutschen Buchstaben kurrent geschriebene (und damit als deutsch zu identifizierende) Wort „Pifel“ ein der Horn- oder Trompetenfamilie zugehöriges Blasinstrument bezeichnet. Der Terminus scheint eine singuläre Prägung zu sein, da er weder in musikalischen, noch in einschlägigen sprachwissenschaftlichen Lexika zu finden ist.¹⁸ Sofern von der etymologischen Verwandtschaft auf eine Entsprechung im semantischen Gehalt des Wortes geschlossen werden darf, bedeutet „Pifel“ entweder Flöte, Schalmey oder Dudelsack, wobei insbesondere die beiden letzteren der Welt der Hirten zuzuordnen sind. Die Ausführung der Hornstimme durch die Schalmey wäre noch am ehesten denkbar, führt aber von den naturtönigen Blechblasinstrumenten weg.

Die Ottobeurer Aufführungstradition legt die Hypothese nahe, daß „Pifel“ eine zeitgenössische deutsche Bezeichnung für das *cornu pastorale*, also das Alphorn, ist, das dort mit Sicherheit seit Beginn des 20. Jahrhunderts, sehr wahrscheinlich schon zuvor, Verwendung findet.¹⁹ Bis in die sechziger Jahre befand sich im Ottobeurer Klostermuseum ein früher gespieltes Instrument, das mittlerweile zerstört und nur noch durch eine Photographie dokumentiert ist. Vermutlich handelte es sich dabei um ein Alphorn des 18. Jahrhunderts, das die angeführte Hypothese stützen würde.²⁰ Auch wenn die Identität des Pifel vorerst nicht eindeutig zu klären ist, erscheint es gerechtfertigt, das Alphorn in der Praxis als Alternative zum Waldhorn in Betracht zu ziehen.

Für die Veröffentlichungsgenehmigung habe ich der Pfarrkirchenstiftung Ottobeuren zu danken. Wertvolle Hinweise zur Erstellung des Vorwortes verdanke ich Herrn Georg Müller, Bamberg, und Mr. Scott Marrit, Beuerberg.

Ebersbach im Allgäu, März 1998

Stephan Petrich

Carus

¹¹ Ihr Ziel war es, die sprachlichen Fähigkeiten und die antiken Mythen, die das Studium der antiken Autoren vermittelte, für die christliche Verkündigung fruchtbar zu machen; ihr profiliertester Vertreter ist der bedeutendste Barockdichter lateinischer Sprache, Jacob Balde SJ (1603–1668).

¹² Vgl. F. X. Schnizer, *Missa in C*, hg. v. F. Lehrndorfer, CV 40.649 (CD-Einspielung: CV 83.108).

¹³ Vgl. F. X. Schnizer, *Sechs Sonaten* op.1, hg. v. F. Lehrndorfer, CV 40.599; zur Herkunft der stilistischen Besonderheiten der Gattung „Pastorale“ vgl. G. Chew, Lemma „Pastorale“, in: *The New Grove Dictionary of music and musicians* 14, hg. v. St. Sadie, London u. a. 1980, S. 290–296, sowie A. Castriota, *Die Sackpfeife-Musik der Hirten Südtaliens und ihre Nachbildung in der Kunstmusik*, München 1984, S. 4ff. (Magisterarbeit am Institut f. Musikwiss. der LMU München).

¹⁴ Vgl. W. Wiora, Lemma „Alpenmusik“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart I*, hg. v. F. Blume, Kassel 1949–51, Sp. 359–370, hier: Sp. 363.

¹⁵ Das ist schon angesichts des Bekanntheitsgrades und der topischen Funktion plausibel. Scott Marrit, Beuerberg, hat darauf hingewiesen, daß der Appenzeller Kuhreigen vielfach in die süddeutsche Kirchenmusik Eingang gefunden hat. Er ist in zahlreichen, lokal verschiedenen Fassungen des Schweizer Berglandes tradiert; vgl. G. Tarenne, *Les Ranz des Vaches ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse*, Paris 1813.

¹⁶ Vgl. Wiora a. a. O. Sp. 363.

¹⁷ Bis Takt 117 verlangt der Komponist, diesen Ton zu einem sauberen *f*² zu drücken, ab Takt 117 aber *f*² und *fis*² abwechselnd zu realisieren.

¹⁸ Deutlich ist der Zusammenhang mit den alt-, mittel- und neuhochdeutschen Derivaten des spätlateinischen Verbs *pipare*, von dem das Wort „Pfeife“ abstammt. Das Italienische kennt den Begriff *piva* als Bezeichnung für den Dudelsack sowie *piffaro* = Schalmey und *pifferari* = Schalmeyspieler. Vgl. H. M. Brown, Lemma „Piffaro“, in: *The New Grove Dictionary* 14, a. a. O., Sp. 744f.

¹⁹ Für die Hinweise zur Ottobeurer Tradition bin ich dem dortigen Chorregenten und Organisten Josef Miiltschitzky zu Dank verpflichtet.

²⁰ Die Mensur ist deutlich enger und kleiner als die des modernen Alphorns, was die Wiedergabe der Stimme wesentlich erleichtert; dies beweist ein vergleichbar mensurierter Nachbau von Scott Marrit.

Foreword (abridged)

Pater Franz Xaver Schnizer (1740–1785) went to Ottobeuren as a choirboy and attended the Abbey School there. The two Ottobeuren composers Pater Placidus Christadler (1709–1767) and Benedikt Kraus (ca. 1725–1810) were responsible for his musical education. He entered the Abbey as a monk, then in the year of his ordination as a priest (1766) he was appointed organist. During that same year, together with Kraus, he gave the inaugural recital on the new Riepp organs in the Abbey Church. From 1769 onward he was the instructor in music and choirmaster. The last Ottobeuren composer, Pater Theodor Clarer (1756–1820), was his pupil. Schnizer's works include, in addition to church compositions, music for school dramas and instrumental works.¹

The Text

luga et plana	Hills and valleys
canite Pana	sing "Pan,"
garrulae Sylvulae (= Silvulae)	chattering woodland
Pana repetite	repeat Pan, ²
aureus unicus	for the golden, only
Supremi Filius	Son of the Highest
natus est.	is born.

This poem falls into two parts: first (lines 1–4), evokes a personified landscape, which jubilantly exclaims "Pan"; there follows (lines 5–7) the reason for this jubilation in an expression of the central Christian dogma of the Incarnation of the Son of God. The first part depicts a pastoral scene for the reader, centred upon Pan, the deity in the Arcadian landscape of ancient Greece. Pagan mythology and the message of Christianity are here brought together in a manner uncommon in liturgical texts.

A revealing parallel text occurs in the comedy which was performed at year's end on the 2nd September 1772 in the Ottobeuren School.³ In the tradition of the Benedictine drama, the plot of this piece proceeds in three acts (1, as a three-act spoken drama; 2, as a comedy; 3, as a theological-allegorical narrative with a prologue and epilogue). Each of the acts is placed as an entrance scene (1, 5, a pastoral scene centred upon the pastoral deity Pan, opens with a song of shepherds who have gathered, and used in the *Gradual*. Only in the second act, the scene is centred, as in the *Gradual*, on the shepherd Pan: see 4:

Vivite, Pan, Pan, Pan!
Alleluia, Pan, Pan, Pan!
Ubi Pan, Pan, Pan!
Refrain: Pan, Pan, Pan!
The unique,
Pan shall reign.

Schnizer was the composer of the music for the comedy but the name of the dramatist is not mentioned.⁶ Unfortunately, the music has been lost. The *Gradual* was probably written at about the same time as the text of the drama, so the question of priority cannot be answered definitively.⁷ The close association between the shepherds' chorus and the mythological play, and the unexpected acclamation of Pan in a liturgical context, suggest that the text of the drama was written first and that part of the text was later adapted for the *Gradual*.

There are strong associations in both texts between the pagan pastoral scene and the biblical story of Christmas. On the illustrative level the familiar account from St. Luke's Gospel (Luke 2, 8, etc.) of the shepherds in the field near Bethlehem here takes the form of a mythological allegory. In the context of the *Gradual*, as a result of the *interpretatio christiana* the figure of Pan takes on theological significance; he represents a mythological chiffre for Christ.⁸ This identification was still current among Schnizer's contemporaries, as is evident from a work written by the Benedictine Maurus Lindemayr in 1767: *Die großen Merkmale der Gottheit Jesu*.

The second part of the *Gradual*, with its theologically unusual description of Christ as *aureus* = "golden," again draws upon the tradition of Christian interpretation of mythology.⁹ It refers to the ancient concept of the age of gold mentioned, for example, in Virgil's 4th *Eclogue*; this foretells the birth of a divine child who is to end the age of iron and restore the age of gold. Christian patristic teaching interprets this a pagan prophecy of the birth of Jesus.¹⁰ It was thus possible to adapt the words of the shepherds' chorus to form the text of a *Gradual*. Late 18th-century Ottobeuren was, indeed, a place where there still flourished *pietas litterata*, which ever since the Renaissance had been part of the great humanistic tradition of education in Benedictine schools.¹¹

The Music

Schnizer's work belongs to the traditional period between the late-baroque and classical eras. Alongside traditional contrapuntal writing there is evident a striving for simple, clear melody and harmony (see *Missa in C*).¹²

Schnizer's setting bears the traits of Nativity stories since it uses stylistic elements found in the settings of these stories in the rural pastoral music of Italy and southern Germany. These features are also to be found in Schnizer's *Sonata for Cyprian* (Pan) op. 1, No. 6¹³ (*Pastorella*): triad motives, octave basses and parallel thirds in the 1st movement,¹⁴ triple time and elements of the siciliano rhythm, pedal point arpeggios and dotted and motives in the 2nd movement (figure from the 2nd movement (bar 9, etc.) is quoted in the *Gradual* as an accompanying figure for the violins (bar 33–36, etc.).

The opening motive suggests one of the earliest of all known pastoral melodies. Under the name "Appenzeller Kuhreyen" it was first printed in the collection entitled *Bicinia gallica, latina, germanica* of Georg Hahn (Wittenberg, 1545). In his *Dictionnaire de musique* (Paris, 1768) Jean-Jacques Rousseau published a different version of this tune under the title *Air suisse appellé le Ranz des Vaches*, which has in common with our *Gradual* the opening motive, 3/8 time, the "Horn-Fa" (see below), the two figures, and the melody restricted to the notes of the natural harmonic series. Also comparable is the ending, with the last note on the fifth. Schnizer was probably familiar with this or a similar version of the tune.¹⁵

Finally, reference must be made to the identity of the solo instrument, the complete description of which reads: "Cornu v (=vel, editor's mpte) pifel. Obligato / Ex b." [i.e. obbligato Horn or "Pifel" in B-flat].

The first word could refer to the natural horn, which was popular and widely used during the 18th century. However, the character of the melodies, the thematic use of notes of the natural harmonic series (see bar 8f, 113f) and the long-held notes give this piece a pastoral character,¹⁶ so that the use of the German word "Pifel" may suggest that a natural instrument was intended to be employed. This possibility is emphasized by the reference to the "Alphorn-Fa" (11th note in the harmonic series) in bar 117ff.¹⁷ The use of this term (which seldom occurs) points to the traditional instrument of the pastoral world.¹⁸ The Ottobeuren performance tradition suggests that the word "Pifel" was in fact an 18th-century German name for the Alphorn (Alpine horn); this instrument was in use there before the beginning of the 20th century.¹⁹ Until the sixties there was in the Ottobeuren Abbey Museum an instrument, since destroyed, which is now documented only by a photograph. It may well have been an 18th-century Alphorn.²⁰ Consideration should therefore be given to the use of an Alphorn in performances of this work.

For footnotes see the German foreword.

Ebersbach im Allgäu, March 1998
Translation: John Coombs

Stephan Petrich

Avant-propos (abrégé)

P. Franz Xaver Schnizer (1740–1785) fut enfant de chœur à Ottobeuren dont il fréquenta l'école monastique. Les deux compositeurs d'Ottobeuren, le Père Placidus Christadler (1709–1767) et Benedikt Kraus (vers 1725–1810) firent son éducation musicale. En 1766, l'année de sa première messe, il fut nommé au poste d'organiste. La même année il participa également avec Kraus au concert inaugural des nouvelles orgues construites par Riepp pour l'église abbatiale. A partir de 1769 il exerça les fonctions de maître de musique et de régent du chœur. Il eut pour élève le dernier compositeur d'Ottobeuren, le père Theodor Clarer (1756–1820). L'œuvre de Schnizer comprend des pages de musique sacrée, de la musique pour des drames scolaires et des œuvres instrumentales.¹

Le texte

luga et plana canite Pana garrulae Sÿlvulae (= Silvulae) Pana repetite aureus unicus Supremi Filius natus est.	Monts et vaux chantez le nom de Pan, bosquets volubiles redites le nom de Pan ² car l'unique et précieux fils du Très-Haut est né.
--	---

Le poème comporte deux sections : la première (v. 1–4) ordonne à un paysage personnifié de célébrer avec allégresse le nom de Pan. Les vers suivants (5–7) en donnent la raison : il s'agit de magnifier le dogme central du christianisme, à savoir l'incarnation du fils de Dieu. La première partie évoque chez le lecteur une image pastorale bâtie autour de la figure de Pan, le dieu de l'Arcadie, contrée bucolique de la Grèce classique. Le mythe païen et le message chrétien composent ici une association bien insolite pour un texte liturgique.

La scénographie païenne et pastorale dans cette entretient de multiples liens avec la Nativité. Au plan symbolique, la scène bien connue des bergers dans les étables elle est rapportée par l'Evangile de Luc (cf. Lc 2, 8–20) et est l'objet de représentations allégoriques par exemple dans la liturgie. Dans le contexte du *Graduel*, la scène du berger peut prendre une véritable signification théologique. Depuis l'Antiquité, une interprétation chrétienne du mythe de Pan a eu lieu. En effet la divinité Pan comme une figure païenne est associée à la Nativité du Christ encore courante du temps de Schnizer, comme le montre l'œuvre du Bénédictin Maurus von Schönbach, *Das Buch der großen Gotttheit Jesu*, datée de 1770.

Dans la première partie du poème, le Christ est qualifié de « précieux » (v. 1) et « doré » (v. 2). Ce qualificatif, insolite en liturgie, est une référence à l'allégorèse chrétienne du mythe.⁹ Elle fait référence au motif de l'âge d'or que l'on rencontre, par exemple, dans la quatrième Eglogue de Virgile où le poète annonce la naissance d'un enfant divin qui met un terme à l'âge de fer, introduisant ainsi le retour de l'âge d'or – ce que les Pères de l'Eglise ont interprété comme une prophétie païenne de la naissance du Christ.¹⁰ L'interprétation chrétienne du mythe permettait ainsi de transformer le texte du chœur des bergers en un texte de *Graduel*. Ainsi, vers la fin du XVIII^e siècle, on cultivait encore à Ottobeuren la *pietas litterata*, l'une des fines fleurs de la grande tradition pédagogique de l'Humanisme pratiquée depuis la Renaissance dans les institutions scolaires de l'ordre bénédictin.¹¹

La musique

L'œuvre de Schnizer s'inscrit dans une période de transition entre le baroque tardif et l'époque classique. Elle porte l'héritage du contrepoint traditionnel, et manifeste déjà un goût pour une écriture à la fois mélodique et harmonique plus simple et plus claire (cf. *Missa in C*).¹²

La mise en musique du texte par Schnizer tient compte du fait que le texte traite la Nativité en utilisant des éléments stylistiques propres au genre de la musique pastorale tel qu'il fut cultivé surtout en Italie et en Allemagne du Sud. Ils se retrouvent également dans la *Sonate pour clavecin* (ou pour orgue) op. 1, 6¹³ de Schnizer (*Pastorella*) : motifs sur les notes de l'accord parfait, basses faisant fonction de bourdon et tierces parallèles dans le premier mouvement,¹⁴ mètre ternaire incorporant quelques éléments rythmiques de la sicilienne, basses tenues, accords parfaits brisés ou diminués dans le second mouvement. Une figure du second mouvement (mes. 9 et s., et ailleurs) intervient dans le *Graduel* comme figure d'accompagnement aux violons (mes. 33–36 et ailleurs).

Le motif initial est emprunté à l'une des plus anciennes mélodies de la musique pastorale. Elle apparaît imprimée pour la première fois dans les *Bicinia gallica, latina, germanica* de Georg Rhaw (Wittenberg, 1545) sous le titre d'« Appenzeller Kuhreyen ». Jean-Jacques Rousseau donne une autre version de cette mélodie dans son *Dictionnaire de musique* (Paris, 1768) sous le titre « Air suisse appelé le Ranz des Vaches ». Cette dernière version présente plusieurs points communs avec notre *Graduel* : motif initial, la mesure en 3/8, le « Horn-Fa » (voir ci-dessous), accords parfaits brisés et l'échelle limitée aux sons naturels. De même, comme la version de Rousseau, notre *Graduel* se termine également avec un dernier son à la quinte. Schnizer pour avoir connu cette version de la mélodie ou une version apparue plus tard.¹⁵

Quelques remarques enfin au sujet de l'instrument soliste ; cette partie est accompagnée d'une mention dont le texte intégral est le suivant : « Cornu[m] pifell[is] obligato / Ex b. » [cor obligé « Pifel » en Suisse romande].

Le premier instrument ainsi désigné pourrait être le cor – ou trompe – de chasse, instrument très répandu et très apprécié au XVIII^e siècle et qui ne possède que des sons naturels. Le matériau sonore, le thème des sons naturels (voir mes. 8 s., 113 s.) et les longues tenues confèrent à la pièce un caractère pastoral.¹⁶ Il n'est pas probable, semble-t-il, qu'il faille entendre par « Pifel » – terme indiscutablement germanique – un instrument à sons naturels. L'emploi d'un « Alphorn-Fa » (11^e son naturel) à la mesure 117 et ss. en est un indice majeur.¹⁷ Ce terme (insolite et original) évoque l'instrumentarium traditionnel du monde pastoral.¹⁸

La tradition d'exécution cultivée à Ottobeuren permet de penser que le terme de « Pifel » désignait au XVIII^e siècle, en Allemagne, le cor des Alpes. Cet instrument fut utilisé dans cette région bien avant le début du XX^e siècle.¹⁹ Jusqu'au début des années 1960, le musée de l'abbaye d'Ottobeuren conservait un instrument détruit depuis lors et dont on ne possède plus qu'une photographie. Il pourrait s'agir d'un cor des Alpes du XVIII^e siècle.²⁰ Nous recommandons à l'interprète l'emploi de cet instrument.

Notes : voir le texte allemand.

Ebersbach im Allgäu, mars 1998
Traduction : Christian Meyer

Stephan Petrich

Juga et plana

Graduale

Franz Xaver Schnizer
1740–1785

Moderato

Corno obbligato
in Si^b

Violino I

Violino II

Viola

Canto

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Violone
ed Organo

The musical score is written for a choir and instrumental ensemble. It begins with a 7-measure introduction for the strings and organ. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) enter at measure 16. The instrumental parts (Corno obbligato, Violino I, Violino II, Viola, Violone ed Organo) play throughout. The score includes dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). A large, stylized watermark 'CARUS' is overlaid on the score.

Aufführungsdauer / Duration: ca. 6 min

© 1998 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.444

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany

Erstausgabe / First edition
Herausgeber: Stephan Petrich
in Zusammenarbeit mit
Josef Miltschitzky und Christof Walter

Piano accompaniment for measures 14-20. The music features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand, with various articulations and dynamics.

Tutti
 Ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na,
 Tutti
 Ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na,
 Tutti
 Ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na,
 Tutti
 Ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na,

Vocal staves for measures 14-20. The lyrics are repeated across four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The music is marked 'Tutti' and features a melodic line with some grace notes.

Piano accompaniment for measures 21-27. The music continues with the eighth-note accompaniment, now including piano (*p*) markings in measures 25 and 26.

ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na,
 ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na,
 ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na, gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na re -
 ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na, gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na re -

Vocal staves for measures 21-27. The lyrics continue across four parts. The music is marked with piano (*p*) dynamics. The final measure of the vocal line includes a fermata.

gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na - re - pe - ti - te, au - re - us

gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na - re - pe - ti - te, au re - us

pe - ti - te, re - us

pe - ti - te, re - us

u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est, na - tus

u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est, na - tus

u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est, na - tus

u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est, na - tus

Piano accompaniment for measures 40-46. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and rests. The left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords.

Vocal parts for measures 40-46. The lyrics are: est, na - tus est. The vocal lines are arranged in four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with a large watermark 'CARUS' overlaid.

Piano accompaniment for measures 47-53. The right hand continues with melodic patterns, while the left hand maintains the accompaniment. A large watermark 'CARUS' is present.

Empty musical staves for measures 47-53, including vocal parts and piano accompaniment.

Ju - ga et
 u - ga et
 Ju - ga et
 Ju - ga et

pla - na ca - ni - te Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te
 pla - na ca - ni - te Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te
 pla - na ca - ni - te Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te
 pla - na ca - ni - te Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te

Musical score for measures 67-72. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. The vocal part consists of four staves (treble and bass clef) with lyrics in German.

Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na, ju - ga et

Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na, ju - ga et

Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na, ju - ga et

Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa na, ju - ga et

Musical score for measures 73-79. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two flats. The vocal part consists of four staves (treble and bass clef) with lyrics in German. Dynamics include *p* (piano) and **p* (piano with accent).

pla - na ca - ni - te Pa - na, gar - ru-lae Sil - vu-lae Pa - na re -

pla - na ca - ni - te Pa - na, gar - ru-lae Sil - vu-lae Pa - na re -

pla - na ca - ni - te Pa - na, gar - ru-lae Sil - vu-lae Pa - na re -

pla - na ca - ni - te Pa - na, gar - ru-lae Sil - vu-lae Pa - na re -

* Zu den Takten 78/79 siehe „Zur Edition“ im Kritischen Bericht

pe - ti - te, gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na re - pe - ti - te, au - re - us
 pe - ti - te, gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na re - pe - ti - te, au - re - us
 pe - ti - te, gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na re - pe - ti - te, au - re - us
 pe - ti - te, gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na re - pe - ti - te, au - re - us

u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est. Ju - ga et pla - na
 u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est. Ju - ga et pla - na
 u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est. Ju - ga et pla - na
 u - ni - cus Su - pre - mi Fi - li - us na - tus est. Ju - ga et pla - na

Piano accompaniment for measures 92-98, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of flowing sixteenth-note patterns in both hands, with a dynamic marking of *p* (piano) at the end of the section.

Vocal staves for measures 92-98, including soprano, alto, and bass parts. The lyrics are: "ca - ni - te Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na, ca - ni - te Pa - na, ju - ga et pla - na ca - ni - te Pa - na, gar - ru - lae". The music is in a minor key and features a dynamic marking of *p* (piano) at the end.



Piano accompaniment and vocal staves for measures 99-104. The piano part continues with similar sixteenth-note patterns. The vocal parts include lyrics: "gar - ru - lae Sil - vu - lae Pa - na re - pe - ti - te, Sil - vu - lae Pa - na re - pe - ti - te". The music concludes with a dynamic marking of *p* (piano).

pe-ti-te, au-re-us u-ni-cus Su-pre-mi Fi-li-us na-tus,
 pe-ti-te, au-re-us u-ni-cus Su-pre-mi Fi-li-us na-tus,
 au-re-us u-ni-cus Su-pre-mi Fi-li-us na-tus,
 au-re-us u-ni-cus Su-pre-mi Fi-li-us na-tus,

na-tus, na-tus est, na-tus
 na-tus, na-tus est, na-tus
 na-tus, na-tus est, na-tus
 na-tus, na-tus est, na-tus

Musical score for measures 117-123. The score includes a piano introduction with a treble and bass clef staff, followed by four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with 'est.' markings, and a final bass clef staff.

Musical score for measures 124-130. The score includes a piano introduction with a treble and bass clef staff, followed by four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with rests, and a final bass clef staff.

Kritischer Bericht

I. Die Quellenlage

Das *Graduale* ist aufgrund der kontinuierlichen Aufführungspraxis in den Notenbeständen des Kirchenchores Ottobeuren mehrfach handschriftlich tradiert (*Inventarnr.* 172). Gemeinsamer Archetyp ist das von einem anonymen Schreiber in Stimmen abgefaßte Manuskript des 18. Jahrhunderts, das trotz geringfügiger Fehler dem verlorenen Autograph Schnizers am nächsten kommen dürfte. Der Titel auf dem losen Deckblatt (Teil eines ursprünglichen Umschlagblattes, das im Laufe der Zeit am Falz abriß) lautet:

„Graduale / pro SS. Nocte Nativitatis / D. N. Jesu Christi / a / 4. Vocibus. / 2. Violinis. / Viola. Cornu vel pifel obl. / Organo / Con / Violone. / Auth. P. [?] R. Patre / Franc. Schnizer prof. / et Capit. Ottoburano.“

Von der Hand des Ottobeurer Chorregenten Benedikt Baur (†1892) stammt folgender Zusatz: „Zum Musikchor / Ottobeuren“

Von gleicher Hand findet sich auf der Rückseite des Titelblattes der Gradualtext mit einer ungenauen deutschen Interlinearversion. Die zehn Stimmblätter aus Holzpapier im Hochformat (durchschnittliche Größe: 31,2 x 22,7 cm) sind mit zwölf Liniensystemen beidseitig handrastriert, aber nur einseitig mit schwarzer Tinte beschrieben. Die Stimmbezeichnungen lauten:

- Cornu v [=vel] pifel. Obligato / Ex b.
- Violino Primo.
- Violino 2.^{do}
- Viola. Canto.
- Alto.
- Tenore.
- Basso.
- Violone.
- Organo.

Einige Stimmen weisen Spuren einer übermäßigen Bearbeitung auf, was die Lesbarkeit aber nicht beeinträchtigt.

Unter den späteren Abschriften sind v. a. die handschriftlich erhaltene Abschriften des 19. Jahrhunderts erwähnenswert: Eine Kopie von 1859 (kompletter Satz) und eine von 1869 (vollständiger Chorsatz) weisen auf eine eingehende Bearbeitung mit roter Tinte hin. In der ersten Abschrift sind zwei Klarinetten in B (Komposition aus dem 19. Jahrhundert) von J. Hauptelshorn; zuletzt eine handschriftliche Abschrift des frühen 20. Jahrhunderts, worin der Schnizerschen Chorregent die liturgische Gradualtext der III. Nacht unter dem Titel „Missa“ (Mt. 1,1+3; Ps. 2,7 der Vulgata). Die Koordination von Text und Musik konnte angesichts des Prosatextes und des Silbenüberschusses nur sehr eingeschränkt gelingen; das Motiv für diese verkünstelt wirkende Änderung mag darin liegen, daß der Text in Verkennung der ursprünglichen Intention mittlerweile als für die christliche Liturgie untragbar empfunden wurde.

II. Zur Edition

Die Erstausgabe basiert ausschließlich auf der ältesten erhaltenen Quelle, deren Text im Normalstich wiedergegeben ist. Von den Herausgebern ergänzte Phrasierungs- und Haltebögen sind durch Strichelung hervorgehoben, eingefügte Dynamikangaben, Spiccato-Striche und Versetzungszeichen erscheinen im Kleinstich. Alle nicht diakritisch gekennzeichneten Abweichungen von der Quelle sind den Einzelanmerkungen zu entnehmen. Auf eine vollständige Korrektur der unübersehbaren Verstöße gegen die klassischen Regeln im Chorsatz wurde nicht zuletzt deshalb verzichtet, weil sie offenkundig vom Komponisten beabsich-

tigt wurden. Dagegen erschien die Abänderung der mit dem Tenor unisono geführten Altstimme in T. 78, 3. Note, bis T. 79, 3. Note (analog zur Parallelstelle innerhalb der Sequenz in T. 82f.), unumgänglich. Nach dem Grundsatz der Parallelität wurde auch die satztechnisch nicht unbedingt erforderliche Angleichung von T. 94 an T. 90 im Tenor vorgenommen. Der Originalbefund ist den Einzelanmerkungen zu entnehmen. Die Anpassung an die moderne Notationspraxis wird ohne Nachweis vorgenommen, sofern sie nicht die musikalische Substanz berührt. Der Gradualtext ist nach dem Kriterium der Mehrzahl orthographisch vereinheitlicht; die unklassische Schreibweise „Sylvulae“ wird durch „Silvulae“ ersetzt; alle Satzzeichen außer dem Schlußpunkt sind Zutat der Herausgeber.

III. Einzelanmerkungen

Folgende Abkürzungen werden verwendet: A = Alto, Bc = Basso continuo, Cor = Corno, S = Soprano, T = Tenore, VI = Violino, Vc = Violone (Quelle).

Zitiert wird in der Reihenfolge Takt, Stimme, Zeichen (Takt (Note oder Pause), Anmerkung

24	Cor 1	ursprünglich <i>d</i> ² (notiert als <i>d</i> ¹)
43	S 5	Silbe „-tus“ unter 4
70	VI II 2	Auflösungszeichen vor 1
85	T	Punktierung 2
94	T 1	1
98	Bc	Viel Dynamikzeichen unter 2
116	S 5	Silbe „-tus“ unter 4
130		Alle Stimmen außer Cor enden mit T. 130 (Doppelstrich). Hier findet sich kein Hinweis auf T. 131.
130	Bc	Lyne: Fehlsatz über und unter dem Schlußstrich
131	Cor 1	1. Faksimile:



Der Schlußton ist vom Metrum des Stückes losgelöst. Der weitausgezogene Strich könnte einerseits als unkonventioneller Hinweis auf einen allmählich einsetzenden Triller aufgefaßt werden oder andererseits dem Spieler andeuten, den Ton nach Gutdünken und Vermögen auszuhalten.