

Mathias Bielitz

Zu den Comm. *Fidelis servus* und *Sint lumbi vestri*

HeiDok
2010

Alle Rechte bei *HeiDok* 2010

Mathias Bielitz

Zu mit den Comm. *Fidelis servus* und *Sint lumbi vestri* verbundenen Problemen

Luisa Nardini weist in *Roman Intruders in non-Roman Chant Manuscripts: The Cases of Sint lumbi vestri and Domine si tu es*, *Acta Musicologica* LXXII, 2010, S. 1 ff., u. a. darauf hin, daß die Communio *Sint lumbi vestri* und die Comm. *Domine si tu es* nicht in allen Hss. der Gregorianischen Tradition fehlen, sondern in einigen, vornehmlich italienischen, wie in Beneventanischen Hss. auftreten, und dann in einer Form, die der altrömischen Version entspricht.

Zu Bestandteilen sozusagen des Gregorianischen Standardrepertoires ist diese Comm. nie geworden, die angesprochenen Fälle sind individuelle Besonderheiten, und zwar, in Hinblick auf die Zeit der frühesten Überlieferung von Greg (hier als Sigl für die Gregorianische, oder auch fränkische Tradition benutzt), recht späte Überlieferung. Daß solche Einflüsse von AR (als Sigl für die Altrömische Version verwandt¹), vor allem in liturgisch in Greg in Hinblick auf diesen speziellen Text eventuell „leere“ Stellen als sekundäre Einflüsse denkbar sind, scheint eine plausible Möglichkeit zu sein.

Wenn nun die Comm. *Sint lumbi vestri* nicht in das Gregorianische Repertoire aufgenommen worden ist, stellt sich natürlich die Frage nach ihrem Alter in AR, oder, wenn ein höheres Alter nachweisbar sein sollte, warum sie nicht auch in Greg erscheint, d. h. warum sie offenbar der Rezeption ins Frankenreich entgangen sein könnte, denn die angesichts der Überlieferungslage nächstliegende Annahme ist natürlich, daß diese Comm. auch in AR erst später entstanden sein könnten.

¹Zur Begründung der Beibehaltung dieser traditionellen Bezeichnungen vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmi*, Teil 2, *HeiDok*, S. 2 — daß die Bezeichnung *Gregorianisch* nicht mehr als Verweis auf eine konkrete Autorschaft des betreffenden Papstes interpretiert werden könnte, so wie ihn Hartker darstellt, ist ja wohl nicht mehr zu befürchten.

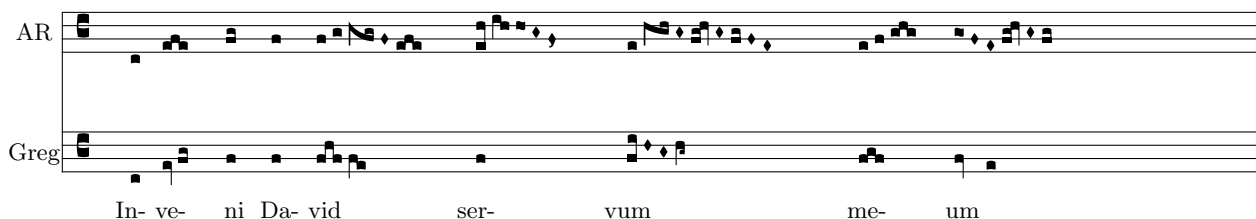
Sozusagen die kontextlichen, z. B. liturgischen und überlieferungsgeschichtlichen Hintergründe dieser Fragen erörtert Luisa Nardini im genannten Aufsatz und kommt zum Schluß, daß diese Comm. nur deshalb nicht ins Frankreich rezipiert worden sei, weil sie in AR (ausschließlich?) an entlegener Stelle überliefert worden sei — andererseits in den drei Hss. für das Gradualbuch in AR sind sie nicht etwa „versteckt“ überliefert, sondern an eindeutigen liturgischen Orten. Die Diskussion dieser liturgischen Relationen zwischen beiden Fassungen sei hier nicht weiterverfolgt².

²Die in der Messe für Beatrix und Faustinus (in Greg noch Felix et Simplicius) in AR sonst verwandten Gesangstexte (*MMM* 2, S. 664, Messe 138) finden sich alle auch in Greg, nur zu anderen Messen, es handelt sich aber auch bei den Melodien um in beiden Fassungen parallele Gestalten, d. h. nur die Comm. *Sint lumbi vestri* ist ein sowohl textlich als auch melodisch (bis auf den Anfang, s. u.), nur in AR überlieferter Gesang.

Das Offertorium ist in Greg in der achten Tonart, in AR findet sich die *Finalis F*. Allerdings sind die Melodien verwandt, daß auch hier melodische Parallelität zu bestehen scheint, nur die Tonartzuordnung verschieden „ausgefallen“ ist. Zum Vergleich sei der Anfang zitiert (die Melodien scheinen sich deutlich zu trennen im 2. Vers mit *et veritas tua*, wo Greg ein auffälliges Melisma singt: *DGac* als *salicus praepunctatus*:



wenn eine vergleichbare Wendung im Umfang einer Sept auftritt, nämlich auf *posui adiutorium super potentem* wird man natürlich sofort folgern „müssen“, daß hier ganz klar das *dein* in sonst unerhörter Weise, wie eine deutsche Betonungsnutzung deklamatorisch herausgehoben sein muß; natürlich kann man sich dann auch darüber wundern, daß davor *Domine* doch recht stiefmütterlich behandelt wird — und vielleicht auf derartige anachronistischen Deutungen mit etwas mehr Skepsis sehen; AR verwendet hier übliche Floskeln: Sollte das nicht ein Hinweis darauf sein können, daß hier AR eigenständig und auffällig verändert!), im Kehrsvers ist die Parallelität deutlich erkennbar:



Daß der Ambitusrahmen identisch ist, ist klar. Die wesentlich stärkere Ornamentierung von AR entspricht dem Üblichen, die Verschiebung des Hochtens *d* ist von Interesse, weil nur AR damit

„korrekt“ den Akzent nutzt oder umsetzt, Greg aber „falsch“ betont, nämlich auf der Schlußsilbe — ein Dominantwerden französischer Schlußsilbenbetonung? Mit Sicherheit nicht, denn die Schlußsilbe fällt bekanntlich aus. Während die Floskel auf *David* in AR typisch ist, diatonische Ausfüllung und „Triller“-ornamentierung — immerhin, vom Terzsprung bleibt im *porrectus cah* etwas erhalten —, was auch für die auf *servum* gilt („rollierende“ Floskel und Schlußbildung, ... *chahahahaG*), fällt die genannte „Verschiebung“ des Höchsttons auf: Greg setzt ihn offensichtlich im Sinne der Gegenbewegung vor Schlußkadenz ein, und zwar in Bezug auf den vorausgegangenen Ton *a* recht deutlich, AR scheint den Akzent zu nutzen. Auch die Verteilung des Tieftons *G* ist unterschiedlich, in AR tritt der Ton vor Schluß sehr häufig auf, in Greg ausschließlich zum Ende und auf *David*: Greg ist offensichtlich bemüht, den mit gesondertem *tractulus* notierten Inzisionston *G*, in Greg die Tonika, bis zum Ende aufzusparen, ein Stilmittel, das man vielleicht doch auch als Erhaltung einer Spannung beschreiben kann, der Schlußton, bis dann vermieden, tritt als Ziel erst am Schluß, dann aber betont auf. Welchen Schlußton AR wirklich kennt, ist nicht leicht zu sagen, denn die Schlußfloskel, *ahchah*, auch eine ansatzweise „rollierende“ Floskel, kann angehängtes Ornament sein (das im folgenden Abschnitt in AR erscheinende „bewegte“ Rezitativ *hca hca* entspricht übrigens in Greg Rezitation auf *c*, so daß man hier wohl den Hochtton der Floskel als Hauptton ansehen muß).

Die Frage, ob die „Betonung“ von *David* ein Zeichen für gelehrte Kenntnis der Aussprache des Hebräischen darstellen könnte — um die Vorstellung einer deklamatorisch emphatischen Heraushebungsfunktion der Bewegung nach oben zu „retten“ — müßten natürlich zunächst alle Belege eines vertonten *David*s zusammenstellen, zum anderen aber beachten, daß hier, in beiden Fassungen, ein partikelweise sukzessiver Aufstieg stattfindet, also der Verlauf der Gesamtmelodie natürlich wesentlich ist, und hier in Greg auch eine ästhetisch sinnvolle Nutzung des Rezitationstons *a* vorliegt, wenn dieser die jeweiligen Partikel trennt. Der Rahmen gilt für beide Fassungen. Greg beachtet klar den Akzent in der initialen Wendung *inveni*, während AR den Aufstieg auf die folgende, unbetonte Schlußsilbe des Wortes „verschiebt“, die Kontur ist identisch, die Disposition aber doch etwas verschieden, was man kaum durch Verweis auf hypothetische *oral tradition*-Vagheit „erledigen“ kann: Hier liegen klar erkennbare Unterschiede vor, die über den Gegensatz von Gerüstmelodie und Ornamentierung hinausgehen.

In Greg kommt noch hinzu, daß nach Erreichen des „Halbtons“ *h* auf *David* dieser Ton vermieden wird, ein in Greg geradezu typisches Merkmal. In Greg wird die Konzeption eines ersten Abschnitts, Initium + Kadenz auf Tonika, deutlich, wodurch der zweite Abschnitt, *servum meum* abgesetzt wird, die Ornamente in AR und das so häufige Erreichen der Tonika *G* stören diese klare Gliederung als Folge von vier Bögen, die alle von der Tonika ausgehen und zur Tonika zurückkehren. Das Ornament könnte hier dominant geworden sein. Damit aber ist auch nicht auszuschließen, daß Greg nicht einfach die wegen größerer Simplität zwangsläufig ältere Fassung darstellen muß, sondern daß Greg auf eine zu weitgehende Ornamentierung bewußt verzichtet — daß diese Ornamentierung, wie sie AR heute überliefert, die ursprüngliche gewesen sein müsse, ist damit natürlich nicht gesagt. Ebenso wenig ist zu behaupten, daß die Urform Ornamentik nur im Ausmaß von Greg gehabt haben müsse. Auch hier erweist sich die Hypothese einer gemeinsamen, jeweils in verschiedener Weise weiterentwickelten Vorgabe als plausible Lösung der Bestimmungsfrage nach der „geneti-

Luisa Nardini stellt noch eine weitere Erkenntnis vor, daß nämlich der Anfang der Melodie von *Sint lumbi vestri* genau mit der Fassung der Comm. *Fidelis servus* in einer Beneventanischen Hss. übereinstimmt. Diese Übereinstimmung findet sich erwartungsgemäß allerdings auch „schon“ innerhalb des Repertoires von AR. Im Gegensatz zur Comm. *Sint lumbi vestri* findet sich nicht nur die Comm. *Fidelis servus* in Greg wie in AR, sondern die Melodien sind auch in überraschendem Ausmaß parallel.

Dies kann man leicht sehen, vielleicht ja auch hören:

Fi- de- lis ser- vus et pru- dens, quem con- sti- tu- it Do- mi- nus

su- per fa- mi- li- am su- am:

schen“ Relation beider Fassungen.

Die hier zu Anfang gestellte Frage nach den Überschneidungen der von AR bzw. Greg für die Messe für die hl. Beatrix und Faustinus jeweils genutzten liturgischen Gesänge muß also einmal totale Verschiedenheit der Texte beachten, zum anderen aber den Umstand berücksichtigen, daß die in AR für diese Messe verwandten Stücke in Greg ihr Gegenstück haben — die andere Tonalität des letztbetrachteten Off. ist hier kein Gegenbeispiel, weil der zitierte Anfang klar auf die Parallelität auch der Melodien verweist.

Somit ist die Comm. *Sint lumbi*, für die in Greg *Vos, qui secuti estis* — immerhin in vier *Sextuplex*-Hss. — verwandt wird, die AR nicht kennt, das einzige nur in AR auftretende Gesangstück der betreffenden Messe, nicht notwendig ein Hinweis auf hohes Alter, wie überhaupt die, natürlich noch weiter, d. h. überhaupt erst gründlich zu betrachtende angesprochene Verschiedenheit nicht auf hohes Alter der Zusammenstellung dieser Messe verweisen muß. Daß also die Comm. *Sint lumbi* in AR erst später entstanden sein könnte, ist von diesem Kontext her, wenigstens in erster Orientierung, nicht undenkbar.

AR

Greg

ut det il- lis in tem-po- re

AR

Greg

tri- ti- ci men- su- ram.

Um auch gleich das Phänomen der melodischen Identität beider Comm. in AR zu verdeutlichen, sei sofort die Parallele notiert — man sieht ebenfalls sofort, daß die melodische Identität bis kurz vor die Stelle des Textes reicht, an der Silbenzahl, Gruppenbildung und Akzentfolge auseinandergehen, *Sint lumbi — vestri precincti — et lucérne ar(déntes)* entspricht *Fidélis — sérvus et prúdens — quem constitúit (Dóminus)* — die Akzente auf *Dóminus* und *ardentes* sind in der Anordnung noch übereinstimmend:

Für eine Übernahme der Melodie als Anfang gibt es also Gründe in der Struktur des Textes (Silbenzahl und Akzentfolge), und die Überlegung erscheint nicht abwegig, daß ein Komponist, der den Text *Sint lumbi vestri* vertonen sollte oder wollte, die Gliederung und die Melodie gerade des Anfangs der Comm. *Fidelis servus* im Kopf hatte: Daß Anfänge bevorzugt erinnert werden konnten, liegt auf der Hand — daß er sie affinal (im Quart- oder Quintabstand) transponiert hat, ist eine andere Frage, wesentlich ist hier die Identität von textlichen Strukturmerkmalen und Melodie genau zu Anfang der beiden Communiones.

Mit dem Auftreten von gelegentlichen „außer(alt)römischen“ Überlieferungen der Comm. *Sint lumbi vestri* hat das ersichtlich nichts zu tun. Die individuelle Überlieferung der Comm. *Sint lumbi vestri* in Benevent, vgl. l. c., S. 11, richtet sich bei ihrem Anfang übrigens nach der Version von Greg. Insofern

findet, erwartungsgemäß eine „Gregorianisierung“ statt, da, wo keine Parallele in Greg vorlag, mußte Benevent natürlich übernehmen und selbst formen, was besonders auffällig auf *dicit Dominus* geschieht, wo Benevent die von AR nur einmal erreichte tiefe Lage sozusagen zum Rahmenintervall (die *Musica Enchiriadis* sagt dazu *diastema*, ed. Schmid, S. 22, 24) verfestigt, auch durch Kadenz auf dem tiefsten Ton — mit dem ästhetischen Effekt, daß der folgende Abschnitt, in dem Benevent den höchsten Ton, *e* erreicht, in einer für AR nicht üblichen Weise herausgehoben wird: Kadenz des Abschnitts davor auf *C*, dann Anschluß mit Sextsprung nach oben, und direkt skalisch aufsteigend Erreichen des Höchsttons *e*, es wird also in sehr kurzer Zeit die Dezime *C – e* durchschritten; das muß man als bewußte kompositorische Umgestaltung der Vorlage von AR durch Benevent bewerten (die Kadenzbildung *C CDC C*, für das Wort *Dominus*, eben nur in Benevent, ist als Betonung des Schlusses auf *C* deutlich genug).

Ab Ungleichheit der Melodien wird nur noch die von *Sint lumbi* notiert:

AR

Fi- de lis ser- vus et pru- dens quem con- sti- tu- it Do- mi- nus

AR

Sint lum- bi ve- stri pre- cin- cti et lu- cer- ne ar- den- tes

di- cit Do- mi- nus et vos si- mi- les ho- mi- ni- bus

ex- pec- tan- ti- bus Do- mi- num suum

quan- do re- ver- ta- tur a nu- pti- is.

Man sieht auf *hominibus* wie auf *suum* (offenbar als eine Silbe verstanden) typische Beispiele der hier so genannten „rollierenden“ Floskeln. Die Schluß-

formel ist typisch. Der tonräumliche Kontrast fällt durch die Beibehaltung des Schlüssels besonders auf, man könnte von einem echten Bruch sprechen, wenn auf *dicit Dominus et vos similes* der Ambitus $C - e$ sehr „schnell“ erreicht wird: Die ersten zwei Teile sind auffällig tief gehalten (es liegt also kein einmaliges, „kurzes“ Erreichen eines Extremtons vor), auch hinsichtlich des jeweiligen Gesamtambitus, die folgenden bewegen sich im typischen Ambitus. Benevent setzt diesen Kontrast wie angesprochen noch viel deutlicher, sozusagen bewußt ein — und entscheidet sich dann auch für eine „tiefere“ Tonalität, die *finalis E*.

Der wichtigste und schwierigste Fragenkomplex ist aber die Bestimmung der Relation von AR und Greg hinsichtlich der Melodien der Comm. *Fidelis servus*. Hier ist zunächst eine sonst nicht immer so deutliche Parallelität der Melodien zu konstatieren: Natürlich kann man sich einen solchen Vergleich sehr einfach machen, auf angebliche *oral tradition*-Vagheit verweisen — und damit die Sachverhalte unverstanden lassen.

Unterschiede wie auf *Fidelis servus* könnte man als triviale Ausführungsunterschiede sehen, wenn nicht Greg und AR vor der betreffenden Neumen beide den Schlußton G sängen, damit wird $a c$ in Greg statt nur c in AR eben doch nicht zu einer Art einfacher Verschleifung, es erscheint ein eigener Ton (der einfache Fall begegnet hier auf *constituit Dominus*, oder auch auf *Fidelis*); solche Fälle sind also zu klassifizieren und von, auch in der „innergregorianischen“ Überlieferung erscheinenden Varianten $a ac$ versus $a c$ zu unterscheiden. Auch der Unterschied zwischen Sprüngen und deren diatonischer Ausfüllung ist nicht als wesentlicher Unterschied anzusehen, vgl. etwa *Fidelis*, Intervallrahmen und Richtung sind identisch, so daß man solche Unterschiede als Ornamentierungen des gleichen Gerüsts ansehen muß (so auch auf *constituit*) — in diese Klasse sind wohl auch „Durchgangstöne“ wie auf *ut det illis* zu setzen, keine wesentlichen Unterschiede der Form — allerdings ist zu beachten, daß alle diese Varianten notiert sind, also als Gestaltmerkmal gewollt sein müssen: Daß Sänger oder „Melodiemacher“ der Zeit solche Unterschiede nicht hätten bemerken oder gestalthaft denken können, wird man höchstens dann behaupten dürfen, wenn der Nachweis gelungen ist, daß die musikalische Gestaltbildungsfähigkeit der Zeit wesentlich geringer oder gene-

rell anders, vielleicht ja auch gar nicht existent gewesen sein „darf“.

Eine Verfloskelung solcher Sprungausfüllung liegt vor auf *tritici*, natürlich in AR. Auch im anschließenden *tritici mensuram* liegt eine solche Ausfüllung des identischen Rahmens vor, allerdings mit Ornamentierung des Ausgangstons in AR — durchaus Grund zur Frage, ob man solche als Ornamentierungen faßbare Unterschiede so zu deuten hat, daß die Ornamentierung eine zeitlich oder entwicklungsmäßig spätere Fassung darstellen müsse.

Gravierender ist der Unterschied, daß Greg keine der in AR auftretenden Floskeln verwendet (mit *Floskeln* sollen hier, wie in Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, oder *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...* Teil 1, *HeiDok* 2008, erläutert, nicht notwendig syntaktisch funktionale, stereotype Wendungen bezeichnet werden, wogegen unter *Formeln* die durchgehend syntaktisch gebundenen, meist umfangreicheren Wendungen verstanden werden sollen — Beispiel einer *Formel* ist hier z. B. die Schlußwendung in AR, die typisch ist): So ist die „rollierende Floskel“ in AR auf *super familias* ohne Parallele in Greg, der Aufstieg und die Lage ist vergleichbar, die Floskeln fehlen in Greg durchweg; eine Parallele findet man auf *tritici*. Dieses Fehlen von Floskeln von AR in Greg gilt auch für die Floskel *achaG*, die man auf *familiam suam det illis* und *tritici mensuram* nur in AR findet — auch die typische Schlußformel von AR findet man in Greg nicht, die Kadenzwendung ist wesentlich einfacher und kürzer (Greg kennt keine Entsprechung dieser Finalformel von AR).

Hier läßt sich schon die Frage stellen, ob solche Enthaltensamkeit gegenüber einmal typischen Floskeln, zum anderen gegenüber bestimmten Formelhaftigkeiten, hier der in AR umfangreichen Schlußformel, typisch für die Comm. des *G*-Tons, ein Hinweis darauf sein müßte, daß AR jünger, oder älter, als Greg sei (vgl. zur näheren Erörterung dieser Frage Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010): Ist Verformelung und Verfloskelung ein Zeichen für sekundäre Umformung, oder ist denkbar, daß eine fränkische Rezeption bewußt auf diese Stilmittel verzichtet hat. Selbst einer Entscheidung nach individuellen Vorlieben ist hier eine unüberwindbare Grenze gesetzt: Die Überlieferungszeit von AR läßt die Möglichkeit denkbar sein, daß diese Floskeln und Formeln erst in einer späteren Phase von AR dominant geworden

sein können, also in der „verfloskelten“ und „verformelten“ Form von AR nicht notwendig eine Reaktion auf die Fassung von Greg als (angebliche) Vorgabe von AR (Pfisterer) vorliegen muß; eine solche Entwicklung könnte auch intern in AR vor sich gegangen sein, ohne jeden Bezug auf Entwicklungen in oder von Greg.

Damit ist aber noch nicht die Entscheidung darüber getroffen, ob starke Formelhaftigkeit nicht gegenüber deutlicher Individualität der Melodieführung ein früheres Stadium kennzeichnen könnte, Greg also die von einer mit AR gemeinsamen Vorform „übernommene“ Fassung entsprechend „entfloskelt“ haben könnte (wie dies Benevent mit der übernommenen Melodie zur Comm. *Sint lumbi* getan hat, wo man also von einer echten Entfloskelung sprechen muß, s. auch u.). Daß das a priori nicht der Fall gewesen sein kann, ist nicht zu beweisen, notwendig ist daher, weitere Kriterien heranzuziehen, wie dies in der letztgenannten Arbeit des Verfassers dargelegt wird.

Daß übrigens ein zeitgenössischer — wann genau? — Sänger oder Komponist³ solche Unterschiede nicht als solche bemerkt haben könnte, wäre eine absonderliche Voraussetzung zur Beurteilung der Form dieser Musik: Daß der Sänger von AR auf *familiam suam* in AR deutlich melismatischer singt als in Greg kann keinem Sänger verborgen geblieben sein, das sind bewußte kompositorische Unterschiede in der Entscheidung über die melodische Gestalt.

Genau hier setzt dann die Frage ein, ob kompositorische Reduktionen solcher Bildungen denkbar sind, um die Möglichkeit bewerten zu können, daß Greg eine kompositorische Reaktion auf entsprechende Vorgaben einer aus Rom stammenden Urform der Melodie gewesen sein könnte, daß also fränkische Rezeptoren einer AR wie Greg gemeinsamen römischen Vorgabe, solche Melismatik ausgemerzt haben könnten — daß eine solche redaktionelle Entscheidung nicht ausgeschlossen werden kann, zeigt die deutlich aufwendigere Gestaltung von *constituit* nur in Greg — auch Greg kann aufwendiger gestalten; und warum etwa AR als angebliche direkte Folge von Greg (die These Pfisterers, die in Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok*

³Warum Verf. diesen Terminus doch verwendet, wird in den genannten Beiträgen näher erläutert — hier sei nur der Hinweis auf Hucbald erlaubt, der in Hinblick auf die Unzulänglichkeit der, adiastematischen, Neumenschrift vom Verstehenkönnen der Absichten des *compositor* spricht.

2010, behandelt wird) gedeutet, auf den Höchstton auf *in tempore* verzichtet haben könnte, ist unerfindlich.

Es ist dagegen bemerkenswert, daß Greg nicht einfach regelmäßig entsprechende „Reduktionen“ des musikalischen Aufwands durchführt (diese Formulierung bedeutet keine konkrete Deutung der genetischen Relation!), sondern entsprechende Stellen durch „Vereinzelung“ besonders heraushebt, wie dies deutlich wird, wenn man die Funktion des großen Melismas in Greg auf *tritici mensuram* beachtet: Das hat auch ästhetisch stilistischen Sinn, wenn nur ein, dann aber durch Lage und Aufwendigkeit eben der Melismatik auffälliges Melisma im letzten Abschnitt (in Greg) auftritt, das Melisma wird als Ereignis der Form in Greg natürlich in ganz anderer Weise ästhetisch wirksam, wenn es so heraustritt; in AR mit sovielen, z. Teil ja floskelhaften Melismen ist diese „Vereinzelung“ ausgeschlossen, das Melisma erscheint dann nur durch seine Lage ein wenig herausgehoben.

Daß entsprechende stilistisch ästhetische Gründe auszuschließen sein müßten, daß eine sekundäre kompositorische Reaktion eben durch entsprechende „Reduktion“ nicht möglich gewesen sein könne, daß also fränkische *magistri cantus* bei einer Übernahme der Melodien aus Rom zu entsprechenden kompositorischen Entscheidungen unfähig gewesen sein müßten, ist nicht einfach undiskutiert vorauszusetzen. Daß dabei die Vorgabe, die im Frankreich übernommen und zu Greg geformt wurde, genau die heute überlieferte Version von AR gebraucht habe, ist natürlich nicht nachzuweisen, ja eher unwahrscheinlich; nur, damit ist nicht gesagt, daß die angedeuteten Floskeln und Melismen, die für AR so charakteristisch sind, nicht schon in der gemeinsamen „Urform“ bestanden haben können — die Überlieferungszeiten sind nicht aufzuheben, d. h. die Möglichkeit von, vielleicht weitgehenden, Eigenentwicklungen innerhalb des genuin (alt)römischen Chorals sind eben wegen der Zeit der notierten Überlieferung durchaus denkbar.

Auffällig sind auch gewisse Unterschiede in der „Verteilung“ der Extremtöne: AR erreicht den Höchstton bereits auf *prudens*, Greg erst deutlich später auf *et prudens quem constituit Dominus*; auch das sind keine zufälligen Unterschiede. Das zeigt auch der Unterschied von *in tempore*, wo Greg den Höchstton erreicht — übrigens in Gegensatz zur sonst für Greg typischen

Ökonomie im Gebrauch von Extremtönen (auch zu diesem Merkmal vergleiche man die genannten, im Internet leicht zugänglichen Beiträge des Verf.).

Bemerkenswert ist der Unterschied des Anfangstons — und daß auch Einzeltöne für die Zeit Formmerkmale sein können, sozusagen kleinste Formunterscheidende Merkmale (man beachte die Parallelität zur Definition des Phonems), beweist nicht nur Guidos Formenlehre, sondern auch ein Blick auf die Melodiegestalten (auch dazu findet man in den beiden genannten Beiträgen des Verf. Näheres), denn hier liegt ein typischer Unterschied zwischen AR und Greg vor: Greg beginnt wesentlich häufiger mit Tiefton, hier auf der Tonika, als AR, das natürlich solche initialen Bildungen auch kennt, aber deutlich seltener als Greg. Hier könnte eine Folge der tonalen Klassifizierung nach *inales* vorliegen, eine Einwirkung der von der fränkischen, dann allgemeinen Theorie so vehement geforderten Ausrichtung an *inales* — daß deren Konzept, die *finalis*-Lehre wie auch immer, bereits in „vorrationaler“, intuitiver Zeit der Choralüberlieferung wirksam gewesen sein sollte, wäre eine ebenso unzulässige a priori Forderung wie die Vorstellung, daß die Zeit der von Aurelian so gekennzeichneten *cantores sed non musici* bereits rationale Intervallbegriffe gehabt habe, sind diese doch noch Aurelian nicht so bewußt, daß er damit Melodieverläufe beschreiben könnte (vgl. dazu auch Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010, S. 1217 ff.).

Betrachtet man die Melodieform insgesamt, sozusagen ihr Gerüst, findet man in der ersten Zeile des Zitats in Greg wie in AR eine typische, den ersten Akzent nicht beachtende Initialwendung, der zweite Akzent führt zur Rezitationsebene, die hier zwei Lagen kennt, *c* und *d*: Der erste Akzent wird durch Aufstieg nach der Quart über der *finalis* beachtet, mit dem zweiten eintretenden Akzent wird die *tuba* auf Quint erreicht — danach bleibt die Rezitation auf *d* bestehen, wird nur beim nächsten Akzent auf *constituit* nochmals überboten, allerdings nur in Greg, danach folgt der Abstieg zum Schluß auf *c*. Der Ablauf ist also typisch für eine Halbäsur, initialer Aufstieg, Rezitation mit Akzentbeachtung, es wird jeder Akzent beachtet, außer *quem*, das offensichtlich „proklitisch“ verstanden wird.

AR zerstört dieses Schema, einmal durch Erreichen von *d* bereits auf *servus*,

zum anderen, geradezu parallel, durch Erreichen des Höchsttons *e* bereits auf *prudens*. Die Akzentbeachtung von *constitues* wird nicht durch diesen Höchstton, sondern durch ein, in Greg fehlendes, „Zwischeninitium“ beachtet: Hier liegt also eine deutlich andere Konzeption innerhalb des gleichen Rahmens vor: Das Erreichen des Höchsttons bereits auf *prudens* nur in AR erweist sich als typische „Gegenbewegung“ vor Abstieg, hier einem Initium von *h* aus, wo die Akzentbeachtung keine Rolle spielt, es geht um den Effekt der Verdeutlichung einer Bewegungsrichtung durch vorhergehend Bewegung in Gegenrichtung, was hier eben als „Gegenbewegung“ umschrieben sei: AR ist also hierin beweglicher als Greg, kennt allerdings offenbar nur den *tuba*-Ton *c* (*d* wird nur im Rahmen der Akzentbeachtung verwandt).

Damit ist nicht einfach AR die aufwendigere — eine zusätzliche *incisio* — Fassung, Greg weist mit zwei *tuba*-Lagen eine eigene Steigerung des musikalischen Aufwands auf, d. h. die tatsächlich etwas ausgedehnte Rezitationspassage wird durch die Verwendung von drei Tonhöhen mannigfaltiger, wogegen AR eben eine zusätzliche *incisio* wählt. Welche Fassung damit eine ältere Fassung sein muß, ist also von dem Kriterium musikalischer Aufwendigkeit nicht entscheidbar, sie sind konzeptionsmäßig verschieden — diese Probleme sind sinnvoll zu erklären durch die Voraussetzung einer individuellen Weiterentwicklung einer gemeinsamen Vorgabe: Hier lösen beide Fassungen das ästhetische Problem einer als lang empfundenen Rezitation auf verschiedene Weise, AR „klassisch“⁴ durch Einbringung einer zusätzlichen *incisio*, die hier syntaktisch vom Text her sinnvoll ist (Relativsatz), Greg ornamentiert sozusagen die *tuba*. Man wird schließen dürfen, daß die gemeinsame Urfassung hier eine reine Rezitation aufwies.

Die zweite Zeile — die Melodiebetrachtung folge hier dem Zitat — gestaltet klar den Abstieg zur Mittelkadenz auf Tonika: Der Abstieg erfolgt von der normalen *tuba d*, in beiden Fassungen in zwei Abstiegen, allerdings ist hier

⁴Eines der Mittel, den musikalischen Aufwand zu steigern, ist bekanntlich die Verkürzung von syntaktischen Abschnitten im Text: Ein textlicher Einschnitt, z. Teil auch sozusagen der syntaktischen Textstruktur übergestülpt, erlaubt initiale und/oder finale Beweglichkeit, aber auch das „Anbringen“ von Melismatik, also die Steigerung melischer Beweglichkeit durch Vergrößerung des Ambitus, zum ändern durch Vergrößerung der auf je einer Silbe gesungenen Tonzahl.

Greg effektvoller, weil der Tiefton, eben die Tonika, wesentlich früher erreicht wird. Der Gang von Greg besteht also aus einem ziemlich schnellen Abstieg, wobei der Tiefton nur kurz, *kurze flexa* in St. Gallen, erreicht wird, sozusagen um den zweiten, endgültigen Abstieg durch Gegenbewegung, im angeführten Sinn, durchzuführen: Die Melodie steigt nochmals, wieder schnell nun zum Ton über der *tuba c* auf; eines der typischen Mittel, den Abstieg durch Gegenbewegung effektvoller zu machen: Dieser Abstieg erfolgt in Greg nun sehr schnell, *d ch G G*, die ästhetische Qualität der tonräumlichen Bewegung ist nacherlebbar. Offensichtlich beruht hierin, in der Nutzung des Erlebens von gegengerichteten Bewegungen im Tonraum ein wesentliches Moment Gregorianischer Ästhetik. Damit wird übrigens auch verständlich, warum Greg hier den Wortakzent nicht nutzt, hier ist die tonräumliche Gesamtanlage nicht durch Akzentnutzung zu erreichen — daß die Akzentnutzung nicht obligatorisch, durch moderne deklamatorische Vorstellungen der Bedeutung des Akzents bestimmt ist, sondern fakultativ von der musikalischen Gestalt abhängt, wird auch durch solche Beispiele belegt.

AR nutzt den gleichen Rahmen, ist allerdings durch die angesprochenen Floskeln weniger effektiv: Der Abstieg als Gegenbewegung zum Kadenzabstieg von „hoch oben“ reicht nur bis *a*, der Höchstton der Zeile wird durch die rollierende Floskel dreimal — gegenüber einmal in Greg — ornamental umspielt, worauf, aber diatonisch „ausgefüllt“ die Abstiege folgen, erst darin wird dann die Bewegung wiederholt, mit der gleichen Floskel und, sozusagen korrekt, von der *tuba c* aus. Diese durchgehende Ornamentierung verunklart die von Greg so verdeutlichte Kontur — der Abstieg von *d* wird in AR durch die typischen Gegenbewegungen, *dch achaG*, eben diatonisch ausgefüllt ornamentiert und damit weniger effektiv.

Auch hier besteht hinsichtlich der grundsätzlichen und wesentlichen Frage der gegenseitigen Relation beider Fassungen das Dilemma einer Entscheidung — bzw. die Erkenntnis der Unmöglichkeit einer Entscheidung —, ob man notwendig eine ornamentierte Fassung als sozusagen a priori später ansehen muß, oder ob es denkbar ist, daß rezipierende fränkische „Redakteure“ vergleichbare Ornamentik einer Vorgabe auch reduzierend die Melodiegestalt sozusagen markanter gemacht haben könnten, sozusagen eine, in der Nutzung von Flos-

keln AR nächstehende Fassung, „entornamentiert“ haben könnten.

Als endgültiges Entscheidungskriterium reicht ein solches Merkmal offenbar nicht aus, zumal natürlich an verschiedenen Stellen jeweils auch verschiedene Grade an Ornamentierungen eines Grundgerüsts auftreten können. Daß kompositorische „Redakteure“, also nicht einfach „automatisch“ identisch übernehmende, nur auswendiglernende *cantores*, zu entsprechenden Reduktionen unfähig gewesen sein sollten, ist jedenfalls nicht nachweisbar, und die a priori Voraussetzung, daß die von Helisachar erwähnten speziellen musikalischen Fachleute im Frankenreich unfähig zu selbständigem kompositorisch redigierendem Vorgehen gewesen sein müßten, weil Franken germanische Barbaren gewesen seien, entlarvt sich angesichts der Kulturleistungen gerade der Karolinger als Irrtum.

In der folgenden Zeile, *ut det illis in tempore*, findet sich eine Mittelkadenz, gestaltet durch Abstieg zur Tonika und neuen Aufstieg zur eigentlichen Halbkadenz auf dem Ton unter der normalen *tuba c, h*. Grundlage ist die Rezitation auf *c*, Akzentbeachtung und der angesprochene Bewegungsraum: Rezitation und Abstieg, diesmal in St. Gallen *lang, tractulus G*, weil hier nicht Vorbereitung des gleichen Kadenztons, sondern tonräumlicher Kontrast vorliegt: Abstieg *c - G, c - h*, eben als „halbe“ Kadenz — solche Funktionalität der Auswahl von Kadenztönen ist Standard und kann als Merkmal der gemeinsamen Vorgabe betrachtet werden. Greg kann hier übrigens einmal den Akzent nutzen, weil Pänultimabetonung vorliegt: ... *illis ...*, wogegen der eigentliche Halbschluß ... *tempore ...* wegen Antepänultimabetonung davon unabhängig gesetzt wird: Für Adepten Gregorianischer Akzentdeklamatorik ist es sicher schwierig, verstehen zu können, daß ausgerechnet auf einer unbetonten Silbe der Höchstton erscheint, *e*, zudem noch mit einem im Gesamt Ablauf nicht ganz unauffälligen Melisma: Dafür gibt es einen ästhetischen Grund, einmal eine Vorbereitung auf den folgenden Abschnitt, zum anderen aber eine etwas auffälligere Gestaltung der Halbkadenz auf *e* mit sozusagen etwas mehr an melischer Beweglichkeit als nur einem Halbtonschritt *c - h* nach unten; es findet also in Greg eine gewisse betonte Aufwandssteigerung statt.

Hier liegt ein Unterschied von Greg zu AR vor, der zu beachten ist: Zu Anfang der Zeile führt Greg sozusagen nur das Gerüst vor, einzige Ornamen-

tierung ist die, verständliche, Nutzung des Akzents ... *illis*, das ist auch eine Art minimaler Gegenbewegung vor dem Quartsprung nach unten kommt ein Aufstieg (der Abstieg wird noch größer, wie ein Aufspringen vor dem Sprung nach unten — solche dynamischen Qualifikationen erscheinen nicht ganz unsinnig; wenn man die ästhetischen Grundsätze des Chorals zu verstehen sucht, sind solche Bewegungsbeschreibungen offensichtlich angemessen).

AR gestaltet diese Stelle durch Melismen aus, davon der Schluß eben die angesprochene Floskel nutzt, etwas wie eine eher zufällige Einsetzung einer Stereotypfloskel. Der tonräumliche Rahmen, das wie gesagt von der *Musica Enchiriadis* als *diastema* bezeichnete Rahmenintervall des Abschnitts, ist identisch, die Ornamentierung ist gegenüber Greg erheblich, das fängt damit an, daß auf *ut det* AR die auch für Greg stilistisch nicht unbekanntere Gegenbewegung, Abstieg vor dem Aufstieg, einführt, woran sich dann eben das Akzentmelisma anschließt, dem die genannte Floskel folgt: Es liegt nahe, solche Ornamentierung als Zeichen späterer Entstehung anzusehen (wenn man das oben angeführte a priori Vorurteil voraussetzt, daß Ornamentierungen — gemessen an einem z. B. durch Vergleich beider Fassungen rekonstruierbaren Gerüst — notwendig immer sekundäre, spätere Gestaltungen sein müssten).

Demgegenüber aber ist die Gestaltung des eigentlichen Halbschlusses (die Bildung davor ist natürlich Teil dieses Halbschlusses, seine besondere Vorbereitung) in Greg wesentlich aufwendiger, vor allem faßbar in der melodischen „Überbietung“ des Erreichens des Höchsttons *e!* Diesen Höchstton kennt AR nicht; außerdem ist natürlich das Auftreten eines solchen Melismas in Bezug auf die vorangehende syllabische Einfachheit auffällig, daß solcher Kontrast zufällig sein sollte, und nicht kompositorisch bewußt gesetzt, wäre eine schon leicht absurde Vorstellung: Die angesprochene Einfachheit zu Anfang der Zeile in Greg muß also nicht beliebig sein, sie dürfte Ergebnis eines bewußten Kalküls der Wirkung eben einer solchen Disposition sein. Die Gläubigen der These, daß jede gegenüber dem hier übrigens recht leicht erkennbaren tonräumlichen Gerüst der Melodie auffälligere Ornamentierung sekundärer, späterer redaktioneller Herkunft sein müsse, müßten hier also zwei gegensätzliche Hinweise in nur einer Zeile konstatieren: Die Lösung des Dilemmas, wenn es denn eines sein sollte, wird auch hier am besten durch die Annah-

me geleistet, daß beide Versionen eigene Weiterentwicklungen der gleichen, gemeinsamen Vorgabe sind.

Wie bereits angedeutet, erscheint in der letzten Zeile des Zitats in Greg das als solches auffällig umfangreichste Melisma, das den einmaligen, absoluten Höchstton f erreicht. Diese ästhetisch wirkungsvolle Gesamtdisposition des absoluten Höchsttons als Höhepunkt im letzten Abschnitt gilt für beide Fassungen, wird also als ursprünglich zu bewerten sein (nach Greg): $G - d/e$ der erste Abschnitt, durch Initium und Rezitation bestimmt, $c - G$, für die Medialkadenz, $c - G - e/h$ für die „Dreiviertelkadenz“, und $f - G$ für den Abschluß des Ganzen; dies ist eine sinnvolle Disposition der Abschnittsambitus im psalmodischen Rahmen. Natürlich gibt es auch andere Dispositionen, wo der Höchstton im ersten Teil erreicht wird⁵, der Rest aber in tieferer Lage

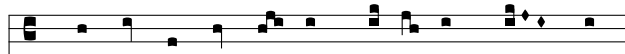
⁵Vgl. aus der gleichen Gattung etwa die Comm. *Dum venerit*; oder noch markanter im Int. *Eduxit Dominus*, wo die Abschnittshöchsttöne sukzessive fallen, f , d/e , d und c — natürlich handelt es sich hier um von musikalischer Ästhetik bestimmte individuelle Gesamtanlagen von Melodien: Der Choral ist primär Musik, mit einer unaufhebbaren Funktionalität, wäre der Choral, der liturgische Gesang nicht Musik, wären die im Grunde unlösbaren Probleme Augustins gegenstandslos: Man darf sich nicht an die Musik als solche verlieren — bei einer als nur „andere“ Sprache verstandenen lauten Ausführungsart wäre eine solche Erörterung, die für Augustin tief reicht, völlig überflüssig: Die von Augustin ebenfalls erwogene totale Reduktion auf Rezitation jedenfalls meint Augustin nur als Gegenteil, als Ausweg gegenüber der Gefahr, sich an das Erleben der Schönheit der Musik zu verlieren.

Der Choral ist als Musik konzipiert, nicht als Demonstrationsobjekt für noch so schöne Thesen der *oral tradition*, der Einheit von Musik und Sprache — möglichst auch noch Tanz und rhythmische Körperbewegung, und was da noch alles an mystisch angehauchten antiaufklärerischen Phantasien zu finden ist — von „aufklärerisch“ kann man deshalb sprechen, weil mit der antiken Rationalisierung des Materials der Musik, die im lateinischen Mittelalter als solche übernommen und auf den Choral übertragen wurde, womit er Teil der *musica instrumentalis* wird, alle derartigen Assoziationen magischer oder musikmythischer Art aufgehoben sind, wie auch eine kategorielle Trennung „des“ Vokalen und Instrumentalen, das Tonsystem und die Rhythmik sind abstrakt formulierte Sachverhalte, die der entsprechenden Abstraktionsfähigkeit menschlichen musikalischen Hörens direkt entsprechen (man sollte auch beachten, daß schon Aristoxenus die grundsätzliche Trennung von *ῥυθμιζόμενον* — Körperbewegungen, poetische Textform, Musik — und *ῥυθμός* formuliert hat, sodaß die zur bequemen Tradition gewordene Demonstration von metrischen Sachverhalten durch poetische Texte natürlich nicht auf eine Unfähigkeit „des“ alten Griechen verweist, Musik und Sprache ordentlich unterscheiden zu können — noch Augustin ist sich, trivialerweise und im Gegensatz zu mystifizierenden modernen Deutern, ganz klar über den Aristoxenischen Unterschied, daß er als sinnlich faßbare Beispiele nicht etwa *tamtata tamtata* o.ä. singt, ergibt sich aus der

Tradition; daß die Zuordnung von Längen und Kürzen zu bestimmten Silben und Silbenformen willkürlich ist und nicht natürlich, sagt er ebenfalls ganz klar).

Andererseits ist natürlich mystisch assoziatives Raunen von Urgegensätzen, Ursituationen von Musik und Sprache, u. dgl. für musikwissenschaftliche Geister von viel größerer Anziehungskraft als schiere Rationalität und Aufzeigen der Grenzen dieser Rationalität; so wird doch auch die Neumenschrift erst dann zum tiefen, unergründbaren Ausdruck des von der Musik eigentlich gemeint sein Sollenden, wenn man ihren Schöpfern nicht Rationalität, sondern die eigene Verwechslung zwischen den Ebenen des *signum, designatum et intentum* überstülpt und zu ahnungsvollen Andeutern irgendwelcher deklamatorisch semantischer Textausdeutung machen will, als Zeichen der Irrationalität solcher Deuter.

Die melodische Struktur der „Darstellung“ des Erreichens des absoluten Höchsttons im Int. *Eduxit Dominus* fällt übrigens durch eine gestaltmäßige „Symmetrie“ auf, der Komponist findet hier klar eine Korrespondenz, wenn er den Höchstton zweimal identisch durch Sprung — *langer pes* in St. Gallen und Laon — erreichen läßt (AR hat eine andere Melodie mit *finalis F*):



E- du- xit Do- mi- nus po- pu- lum su- um

Die Korrespondenz der beiden Gruppen, *Populum* und *suum* ist vom Text her nicht erklärbar (natürlich wird es Deuter geben, die eine besonderen gleichmäßige Nachdrücklichkeit beider Wörter herausdeklamieren wollen, die dann aber erklären müßten, warum *Dominus* „falsch“ betont wird, warum *Eduxit* offenbar mehr betont wird als *Dominus*, warum *in exultatione* so betont wird, ja warum hier keine Liqueszenz dominiert, die Trennung der beiden Wörter also von ganz besonderer deklamatorischer Qualität sein muß — und er wird sicher fündig werden, der Beliebigkeit sind da keine Grenzen gesetzt; hier wird lieber die Musik als solche zu betrachten versucht).

Der Int. beginnt mit Rezitation auf der *tuba c*, Akzentbeachtung und Steigerung des Effekts der Beweglichkeit mit Tieftönen auf *Eduxit* (also Nutzung des „Nichtakzents“ vor Akzent, hier mit besonders tiefem Ton, Vermeidung von *h*) bereitet das folgende Erreichen des (absoluten) Höchsttons vor: *a c e f* ist die Folge sozusagen der jeweiligen Spitzentöne.

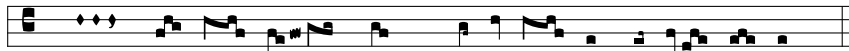
Die melodische Linie geht hier über die Grenzen der Intonation hinweg, ohne daß deshalb keine *incisio* zu machen wäre, *Dominus* ist *lang*. Wieder liegt hier eine sozusagen doppelte *tuba* vor, die auf der Quart und die auf der Quint über der Tonika, auch das wird genutzt: Von der Basis *c* wird schrittweise die auf *d* erreicht, die wieder Träger des zu erreichenden Höchsttons ist — der Wechsel zur höheren *tuba d* wird mit *Dominus* erreicht (ein klarer Grund, die Nichtbetonung hier melodisch nicht zu nutzen).

Die beiden *langen pedes df* nicht im Sinne gestaltbildender Korrespondenz zu erleben, dürfte schwer fallen, die jeweils anschließenden Tonfolgen sind beide *kurz*. beidemal wird der nur hier erreichte hohe Schlußton *d* angestrebt, eine Art *ouvert-clos*-Prinzip, allerdings auf jeweils gleichem Schlußton. Hier nicht das Wirken einer kompositorischen, die melodische Gestalt bis in die Einzeltöne beachtenden Entscheidung sehen zu können, verlangte zu viel an ideologischer Voreingenommenheit verbunden mit musikalischer Impotenz, um als Einwand ernst genommen werden zu können;

verläuft, diese Möglichkeiten bestehen als individuelle, ästhetisch zu bewertende Ausfüllungen des psalmodischen Gerüsts, wozu übrigens die in dieser Melodie nicht auftretenden „Symmetrien“ und Korrespondenzen, wie musikalische „Reime“ gehören (dazu vgl. man Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007). Zu beachten ist hier auch die Übereinstimmung von melismatischem und tonräumlichem, d. h. durch Steigerung der melodischen Beweglichkeit bestimmtem musikalischen Aufwand, worauf oben hingewiesen wurde.

hier findet sich, wie übrigens auch sonst belegbar, etwas wie eine gestalthaft „motivisch“ Verfestigung des tonräumlichen Höhepunkts wieder.

Daß der Komponist auch sonst noch mit derartigen Entsprechungen arbeiten kann — als Ornament, nicht als struktureller Träger des melodischen Fortgangs; hier liegt der Unterschied zum Motiv neuerer Bedeutung —, zeigt die Verwendung der melischen Gestalt eines *porrectusflexus* am Ende der Melodie:



in lae- ti- ti- a, al- le- lu- ia, al- le- lu- ia.

Nachdem in den beiden vorangehenden Abschnitten der jeweilige Schlußton *h* war, wird nun der Abstieg zur Kadenz mit ersten Abschnittsschlußton *a*, der dann zweimal die Tonika folgt, gestaltet; ein typischer Abschluß, das erste *alleluia* im Raum zwischen Tonika und *tuba c*, das zweite im Rahmen der „umgebenden“ Terz $F - a$; diese langsame Reduktion der Beweglichkeit im Tonraum, eventuell mit kleiner Erweiterung nach unten (hier Erreichen des Subtons der Tonika F), abschnittsweise gestaltet ist wie gesagt typisch.

Gerüst ist also der Ambitus $c - G$, wobei natürlich der Abschnitt *in laetitia* wesentlich auf der *tuba c* gestaltet ist: In diesem Abschnitt wird der letzte Hochtton geradezu auffällig betont, „um“ dann den ersten Kadenzschritt nach unten ausführen zu können.

In diesem Konzept der sukzessiven Reduktion der Beweglichkeit (das erste Schluß*alleluia* verkürzt auch den vorausgehenden Abschnitt) ist die Wiederholung des *porrectus* *chca* nicht als zufällig zu sehen, sondern auch als gestaltmäßige Verfestigung dieser kompositorischen Gestaltung eines abschnittswisen Abstiegs zur Tonika. Nicht nur die tonräumliche Bewegungsdynamik ist ästhetischer Faktor, sondern auch — nicht zwangsläufig aber potentiell — gestaltmäßige Korrespondenz.

Natürlich ist der Choral Musik in dem Sinne, daß man sich an seine ästhetische Schönheit, das Empfinden seiner bewegungsmäßigen Dynamik, aber auch gestalthafter Korrespondenzen verlieren kann, den Choral als musikalische Unterhaltung mißbraucht. Augustin gibt die Forderung an jeden Hörer individuell weiter, sich vor solchem Vergessen an die Schönheit der Musik zu hüten durch Konzentration auf das diese Melodien *animans* Wort Gottes. Diese Forderung hebt die musikalische Eigenständigkeit nicht auf, verlangt aber vom Hörer die geforderte Verwendung dieser musikalischen Schönheit; die Gefahr der musikalischen Autonomie droht durchgehend, sozusagen generisch.

Hinsichtlich der Melismatik ist, wie durchweg, die Fassung von Greg sozusagen markanter, sie macht die Unterschiede deutlicher.

Das Melisma selbst ist in beiden Fassungen zunächst identisch; ein erster wesentlicher Unterschied findet sich beim ersten Abstieg im Melisma: Nach dem, in St. Gallen (und entsprechend durch die Notation auch in Laon) explizit durch *c* als *kurz* gekennzeichneten Erreichen des absoluten Höchsts­tons folgt in Greg eine typische Gestaltung des Abstiegs, den man als übergeordnete Mehrstimmigkeit bezeichnen könnte — natürlich nur metaphorisch! — der Abstieg geschieht durch Bezug auf die *tuba d* (bzw. den Akzentton der Rezitation auf *c*), bis dann der Abstieg beschleunigt werden kann: *fed dc dh cha*, gewissermaßen ein kurzes Stehenbleiben innerhalb des Abstiegs⁶, wonach der zweite Aufstieg kommt, der die Melismen beider Fassungen kennzeichnet. Diese Art einer „übergeordneten Zweistimmigkeit, die den Abstieg natürlich besonders effektiv macht, die Anbindung des Abstiegs an einen „Maßton“, hier eben *d* ist für Greg typisch, AR hat „stattdessen“ — die Führungszeichen verweisen darauf, daß damit keine genetische Abhängigkeit einer von der anderen Fassung vorausgesetzt wird — einen *climacus*, die übliche diatonische Ausfüllung, die hier aber den Effekt der Beschleunigung, der für Greg so charakteristisch ist, wo sozusagen „endlich“ der schnelle *climacus cha* erreicht wird, aufhebt, der zweite, mit Greg parallele *climacus* hat gestaltmäßig keine Sonderstellung, er wiederholt nur noch.

Auch hier muß man fragen, ob diese diatonische Auflösung einer in Greg markanten Wendung in (oder auch durch) AR eine, etwas gedankenlose typische Ornamentierung darstellt, und daher eine sekundäre, musikhistorisch spätere Entwicklung darstellt, oder ob die Redaktoren von Greg aus einer

⁶Natürlich sind alle solchen Beschreibungen nur als Hinweise auf die Erlebnismöglichkeiten der notierten Gestalt zu verstehen: Diese ist vor allem als Ausdruck einer bewegungsmäßigen Dynamik anzusehen, hier also nach der schnellen Abstiegsbewegung, *fed*, das Verharren bei dennoch weitergehendem Absteigen, und dann wieder, fast „symmetrisch“, ein schneller Abstieg, *cha*, vor dem erneuten Aufstieg. Das sind zu erlebende ästhetische Faktoren eben einer Bewegungsdynamik — während die Gestalt rational beschreibbar ist, das Bezeichnete der Noten darstellt, ist das Gemeinte, der musikalische Effekt rational nicht mehr zu fassen, sondern eben nur hinweismäßig sozusagen durch Apell an vergleichbares, paralleles Erlebenkönnen zu formulieren, hier ist die Grenze des rational über Musik Sagbaren überschritten.

vergleichbaren, natürlich nicht notwendig mit AR identischen Vorgabe ihre wirkungsvollere Melodieführung „herausgelesen“ haben könnten. Selbst wenn man unter chimärischem Hinweis auf angebliche Barbarität fränkischer *cantores* die Voraussetzung machen wollte, daß sie dazu unfähig gewesen seien, ist selbst damit natürlich noch nicht bewiesen, daß etwa AR hier direkt von Greg abstammen müsse — daß das viel später als Greg notierte AR keine, vielleicht weitreichende Veränderung einer gemeinsamen Urfassung darstellen könne, kann niemand beweisen oder auch nur plausibel machen, abgesehen von der Absurdität der methodischen a priori Voraussetzung.

Auch der in Greg sehr „schnelle“ zweite Abstieg, ein ästhetischer Kontrast zum vorausgehenden ersten Abstieg, *e ca* wird in AR durch eine geradezu stereotype „rollierende“ Floskel diatonisch ausgefüllt (*chacha*, was in „unendlichem Rapport“ wiederholt werden könnte). Bewertet man das für beide Fassungen charakteristische Gerüst, wird man nach dem zweiten Aufstieg im Melisma, also nach dem Gerüst $d - f - a - e$, den anschließenden Abschnitt, sozusagen die Folge des vorangehenden besonderen Melismas, als ausgestaltete Rezitation auf der *tuba c* ansehen müssen: *Tritici mensuram* haben, in Greg besonders gut erkennbar, als Gerüstton eben diese *tuba*, die „Abweichungen“, sind klar ästhetisch von der Nutzung sozusagen eines Bewußtseins vom auszumessenden Tonraum bestimmte Steigerungen des melodischen Aufwands: Der Sprung *ac* zu Anfang ist nicht nur auf das vorausgehende *e*, sondern auch auf *cd* auf *tritici* bezogen, wobei dieser *pes cd* nicht etwa eine neue Aussprache des Lateins mit Schlußakzent bedeutet, sondern die übliche „Gegenbewegung“ vor dem Kadenzabstieg, der auf *mensuram* beginnt (auch kein Beispiel für deklamatorische Bedeutung gregorianischer melodischer Akzentbeachtung). Die Rezitation ist Gerüst, die dann komponierte Melodik aber deutlich auf die „umgebende“ Melodieführung, nämlich Auf- und Abstieg bezogen. Die Kadenzformel in Greg ist typisch, betrifft aber nur die letzten zwei Silben.

In AR findet sich die typische Schlußformel auf der Pänultim; eine Formel, die schematisch für Schlüsse der Communionen mit *finalis G* in AR verwandt wird — ein Zeichen für sekundäre Entstehung oder dafür, daß Individualisierung wie in Greg sekundäre Entwicklungsstufe ist, daß also auch „Entformelung“ eine bewußte redaktionelle Entscheidung sein kann — natürlich kann

man die Bildung als aufwendige Auszierung des einfachen *torculus GaG* in Greg deuten wollen, notwendig erscheint eine solche Deutung aber nicht, vor allem in Hinblick auf andere Merkmale, die beide Fassungen unterscheiden (vgl. gerade zu diesen Fragen Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik ...*, Teil 2, *HeiDok* 2010).

Das Melisma in AR auf *mensuram* stellt ebenfalls eine stereotype Floskel dar, Zeichen einer späteren „Hinzufügung“ oder Auszierung oder für Greg schwer ertragbare melodische Trivialitäten — den Schöpfern des Chorals ästhetische Kriterien und Fähigkeiten absprechen zu wollen, mag als radikale Einengung des zum Choral zu Sagenden ganz vorteilhaft, nämlich bequem sein, besonders für Musikwissenschaftler, die „mit Musik“ nichts „anfangen“ können, dann redet man eben nicht zu Choral als Musik, sondern zu seiner Oralität, zu seiner Sprachhaftigkeit, zu seiner Verwandtschaft mit Gesängen auf dem Uriopiapoa-Eiland und Sonstiges. Da läßt sich viel sagen, ohne die Mühe vorauszusetzen, den Choral als musikalische Form verstehen zu suchen.

Nur, daß man solche für die Disziplin geradezu generische Inkompetenz auch den Komponisten der Choralmelodien unterschieben will, ist doch wohl eine Absurdität: Man sollte nicht eigene Unfähigkeit anachronistisch auf frühere musikalische Hochbegabungen übertragen, um sich die Arbeit leicht machen zu können: Die Musik ist der „heiße Brei“, um den man im Gegensatz zur Katz keinen Bogen machen sollte. Insofern ist es also durchaus denkbar, daß Gregorianische Stilistik, vielleicht eben vom Gallikanischen Stil her bestimmt, solche Floskeln und auch so geistlose Formelhaftigkeit vermeiden wollte.

Natürlich ist auch die „umgekehrte“ Sichtweise denkbar, daß immer die einfachere Form die ursprüngliche Form, die „Überwucherung“ und Primitivisierung durch Floskeln und Formelhaftigkeit also Zeichen einer späteren Entwicklungsstufe, vielleicht ja sogar etwas wie Zersingen (was dann aber genauer zu bestimmen wäre) sein müsse. Nur, wenn sie mit anderen Kriterien in deutlichen Gegensatz gerät (vgl. dazu Verf. im eben zitierten Beitrag), dann darf an einer solchen methodischen a priori Voraussetzung auch gezweifelt werden:

Betrachtet man nun noch die von Luisa Nardini, l. c., S. 11, vorgestellte

Relation einer Fassung des nur in AR bezeugten Comm. *Sint lumbi* mit ihrer Parallele in einer Hs. aus Benevent, so lassen sich deutliche Reduktionen in Benevent (diese Sigl seien erlaubt) erkennen, allerdings, wie Luisa Nardini auch beobachtet hat, ist diese Relation nicht „einseitig“, auch Benevent kennt Melismen, wo AR keine hat. Klar ist aber, wie bereits bemerkt, daß Benevent gerade die dreimalige Verwendung einer gleichen Floskel strikt vermeidet: Hier wird also eindeutig durch die rezipierenden *cantores* in Benevent klar reduziert, Floskeln werden, Gregorianischem Stilempfinden entsprechend, nicht übernommen, sondern vollständig ausgemerzt. Es scheint also ein solches Stilempfinden zu geben, was hier *cantores* in Benevent (noch) gewußt und praktiziert haben (wie sie ja auch zu Anfang nicht die Fassung von AR, sondern die der Comm. *Fidelis servus* in Greg übernehmen!).

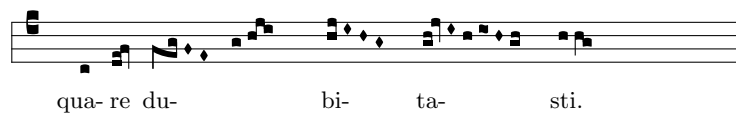
Und daß hier Benevent sekundär rezipiert, ist eindeutig: Wie Luisa Nardini belegt, wird diese nur in AR belegte Communio nur in einige, nicht gerade frühe, Hss. der Gregorianischen Choralüberlieferung übernommen. Daß die fränkischen *magistri cantilenae* oder *magistri cantus*, die über den einfachen *cantores* stehenden Fachleute, die man dann holen muß, wenn kein Sänger für einen Text eine Melodie weiß, jedenfalls nach der Auskunft von Helisachar, der Karolingerzeit zu solchen Reduktionen unfähig gewesen sein sollten, wäre, wie bereits angemerkt, eine doch zu aberwitzige methodische a priori Voraussetzung.

Es bleibt die Frage nach dem (relativen) Alter der zu Anfang melodisch mit der nun in beiden Fassungen sozusagen seit Anfang überlieferten Comm. *Fidelis servus* übereinstimmenden Comm. *Sint lumbi vestri*: Übernimmt die Comm. *Fidelis servus* den Anfang von *Sint lumbi*, oder ist der Vorgang anders zu denken? es liegt offenbar keine typische „wandernde“ Formel vor, sondern ein Zitat — die Überlieferung der Comm. *Sint lumbi* nur in AR und das Alter der gemeinsamen Überlieferung der Comm. *Fidelis servus* läßt daran zweifeln, daß *Sint lumbi* das gleiche Alter wie *Fidelis* haben müsse. Luisa Nardini will in *Sint lumbi* natürlich einen ursprünglichen Bestandteil von AR sehen, der nur durch die Unaufmerksamkeit bzw. wenig auffällige Überlieferungsform in AR bzw. dessen ursprünglicher Fassung übersehen und daher nicht ins Frankenreich gekommen sei; eine Melodie, die in ihrer ebenfalls nicht ganz typi-

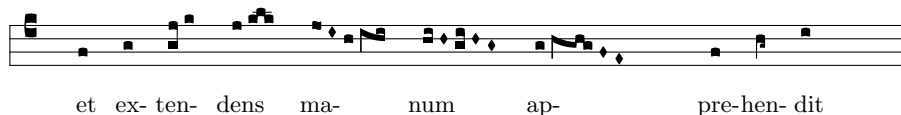
schen „Tonalität“ ein deutlicher Beleg vor oktoechischer „Tonarten“ordnung gewesen sein müsse — wenn diese Comm. aber Bestandteil der Überlieferung des Antiphonale Missarum von AR ist, kann man an der Begründung, daß rezipierende fränkische *cantores* ausgerechnet diese Comm. übersehen haben müßten, auch zweifeln (die Übernahme kann nicht aus notierten römischen Grdualbüchern erfolgt sein, man kann nur Textsammlungen voraussetzen, deren Inhalte sind kaum ausreichend bekannt).

Als einziges konkretes Merkmal bleibt die auffällige „Zitierung“ des Anfangs von *Fidelis servus* zusammen mit der ebenso auffälligen Transposition eben dieses Anfangs um eine Quint nach unten (von *Fidelis servus* aus gesehen): Für eine solche Transposition bestand kein Grund, wenn man in der Tonart mit der *finalis G* bleiben wollte. Ja, durch diese Transposition wird der Ambitus eigentlich zu groß: Für Greg sind Melodien, die *D* erreichen mit *finalis G* klar plagale Tonarten. AR selbst kennt in der Comm. *Lavabo* eine ebenfalls in recht tiefe Lagen reichende Melodie des 4. Tons, nur, tiefster Ton „bleibt“ durchgehend *D*, die Quart unter der *finalis*, *C* tritt dagegen nicht auf⁷

⁷Die ebenfalls von Luisa Nardini betrachtete, nur in AR verwandte Comm. *Domine si tu es* weist ebenfalls einen großen Umfang auf, die Melodie erstreckt sich über die Oktav nebst Sext *C – e*; allerdings werden beide Extremtöne nur jeweils einmal erreicht. Der Tiefstton begegnet nur im letzten Abschnitt, effektiv initial nach der letzten *incisio* auf *E*; es handelt sich um ein besonders weitreichendes „Ausholen“ vor dem Aufstieg oder zum Aufstieg nach unten — es werden also nicht ganze Abschnitte durch diesen Tiefstton bestimmt, ein zu beachtender Unterschied zur Comm. *Sint lumbi*:



Der Höchstton, *e*, tritt in der ersten Hälfte, ebenfalls im Rahmen eines initialen Aufstiegs auf, aber nicht als initialer Höhepunkt, sondern in der bereits mehrfach angesprochenen Weise der Gegenbewegung vor Abstieg (also auch „gegen“ den Wortakzent):



Das letzte Zitat ist ein Beispiel dafür, daß in AR kadenzelle und anschließende initiale Bildungen nicht immer syntaktisch funktional auf den Text bezogen sein müssen. Der an diesen beiden Stellen

— Greg reicht hier übrigens bis *C*, als alt eindeutig bezeugt durch St. Gallen *i*: Der Effekt zum folgenden Aufstieg zum Hochtton *c* ist bemerkenswert (der Ton tritt Gregorianischer Ökonomie im Umgang mit Extremtönen entsprechend nur einmal auf — sollte das nicht ein Zeichen für sekundäre, spätere redaktionelle Individualisierung, eben durch Greg sein können?).

Als weitere Comm. mit tiefer Lage findet man in AR *Primum quaerite*, die auch *C* erreicht (diesmal nur in AR, Greg hat eine geradezu abgemagerte Fassung gegenüber AR). Allerdings reicht diese Melodie nur bis *d*, in Greg sogar nur bis *c*, der Ambitus der Comm. *Lavabo* reicht in Greg „nach oben“ bis zum Ton *d*, in AR, einmal, bis zum Ton *e*, „dafür“ erreicht, wie gesagt, *Lavabo* in AR nach unten nur den Ton *D*.

Wenn also in der nur in AR bezeugten Comm. *Sint lumbi vestri* ein Umfang von *C – e* besteht, muß das nicht gewöhnlich sein. Auffällig ist auch, daß die Melodie, wie aus dem obigen Beispiel zu erkennen, sozusagen zweiteilig ist, vom Zitat des Melodieanfangs der Comm. *Fidelis servus* an bis *dicit Dominus* bewegt sich die Melodie in Tieflage, zwischen *C* und, einmal, *a*. Danach bewegt sie sich sozusagen in normalem Umfang der Communiemelodien der *finalis G*.

Daß für Zeitgenossen (z. B. der Entstehung der von Luisa Nardini zitierten Hs. von Benevent) hierin ein gewisses Problem bestand, ja bestehen mußte, zeigt die Beneventanische Fassung, die, kirchentonale sinngemäß, die *finalis E* wählt, womit die rationalen Bedingungen des *authentus deuterus*, des 3. Tons, erfüllt werden — angesichts der klaren Abhängigkeit der Beneventanischen Fassung von der in AR ist also zu folgern, daß die Beneventanischen Rezeptoren hier selbständig „tonalisiert“ haben: Sie sind klar den rationalen Vorgaben ihrer, sozusagen Gregorianischen, Tonalitätsregeln gefolgt.

Würde man also die Anfangswendung genau in der Lage verwenden, wie sie in der Comm. *Fidelis servus* zu finden ist, den anschließenden, ebenfalls sehr tiefen Abschnitt *dicit Dominus* affinal um eine Quint nach oben transponieren, würde sich die Comm. *Sint lumbi vestri* in nichts von einer typischen Commu-
nio der *finalis G* in AR unterscheiden, eben z. B. wie *Fidelis servus* oder *Dicite pusillanimes*: Von der gesamten Melodiegestalt ebenso wie von der Melodie durchlaufene Ambitus ist für AR auch nicht vorherrschend, er begegnet einmal.

des Anfangs her gesehen besteht also kein erkennbarer Grund, den Anfang der Comm. *Fidelis servus* hier in solcher Weise eine Quint nach unten zu transponieren (Ausmerzungen von Chromatik fällt trivialerweise als Grund aus). Es ist kein systematischer Grund zu erkennen, warum der Anfang der Comm. *Sint lumbi* so tief beginnt. Man kann über die Gründe rätseln, die einen Melodieadaptor dazu gebracht haben könnten, diese Melodie so zu gestalten; man kann die Vermutung aufstellen wollen, daß nicht *Sint lumbi*, sondern *Fidelis servus* den Melodieanfang zitiert, was ja nur angesichts der klaren Überlieferung der Melodie auch in Greg als weniger plausibel zu bewerten sein könnte.

Die deshalb naheliegende Vermutung, daß *Sint lumbi* den Anfang von *Fidelis servus* „zitiert“, wie dies auch in Greg häufig genug begegnet, bereitet eben das Problem der tonartlich eigentlich abwegigen Transposition bzw. überhaupt der tiefen Lage des Anfangs; weil dieses Merkmal aber insgesamt auffällt, wird man doch in der tonräumlichen Disposition von *Sint lumbi* einen gewissen Bruch, eine Annormalität erkennen können, und daraus folgern, daß *Sint lumbi* doch die zitierende Melodie ist, es wird aber nicht nur das Zitat transponiert, auch der Anschlußabschnitt liegt in tiefer Lage (was Benevent allerdings noch betont, Benevent kennt ja auch eine andere tonale Klassifikation, was nicht als Merkmal der Natur der parallelen Melodie in AR anzuführen ist).

Als Lösung des Dilemmas bietet sich also die Annahme eines Fehlers an, der schriftlich verfestigt worden ist — was erhebliche Frage der Art der Verschriftlichung und Überlieferung aufwirft —, oder ein Wille zur Gestaltung einer wenigstens hinsichtlich der Gesamtanlage individuellen Melodie, teilweise aus Versatzstücken. Immerhin könnte man dem Melodieadaptor oder Komponisten zugute halten, daß er mit dieser Lagendisposition die ersten zwei Satzteile *Sint lumbi ... dicit Dominus*, also die übergeordnete Zweiteiligkeit besonders herausheben wollte, und steht dann vor dem Problem der Individualität einer solchen Reaktion auf die Textstruktur, die den psalmodischen oder psalmodisch zum Gesang strukturierten Texten ja gemeinsam ist.

Die intervallische Identität der Anfänge ist des geringen Umfangs wegen eindeutig, ein Sänger mußte also von der Lage nur in Hinblick auf die Gesamtmelodien ein Bewußtsein haben (vor allem in vorrational, „unschriftli-

cher“ Zeit). Eine Lösung dieser Fragen wird nicht möglich sein; selbst wenn etwa eine der sekundären vereinzelt Überlieferungen in Hss. von Greg die Normalform, die Lage des Anfangs der Comm. *Fidelis servus* auch für individuelle Überlieferungen der Comm. *Sint lumbi vestri* belegen würde (was offensichtlich nicht der Fall ist, wie man der Studie von Luisa Nardini entnehmen kann), sind solche Zeugnisse zu spät, um nicht die Möglichkeit eigener Variantenbildungen denkbar zu machen.

Was bleibt, ist der Widerspruch gegen die Normalität der tonalen Klassifikation auch für Communiones in AR; genau das aber läßt doch die Frage stellen, ob eine solche Abweichung von der Typik zusammen mit der Merkwürdigkeit der Transposition des Zitats — ausgerechnet des Anfangs — nicht doch Beleg für eine späte Entstehung der Comm. *Sint lumbi* sein könnte. Daß ausgerechnet eine in Vergleich nicht nur zur zitierten, in Greg wie in AR in deutlicher Parallelität der Melodien überlieferten, sondern auch der Masse der anderen Communiones gleicher *finalis* in AR gewisse Monstrosität der Melodie, bei Typik der Melodieführung im Einzelnen, besteht, könnte doch Hinweis auf eine nicht mehr aus der Selbstverständlichkeit dieser „tonartlichen“ Typik⁸ bestimmte Entstehungszeit sein — oder sollte hier ein Rudiment eines Beispiels von Melodien vor Durchsetzen „moderner“, d. h. rationaler tonartlicher Klassifikationsregeln gegeben sein? Diese Lösung erscheint deshalb nicht sehr wahrscheinlich, weil AR weniger stark als Greg von dieser Ordnung bestimmt ist, nicht einmal eine klare Differenzierung zwischen plagaler und authentischer Klasse einer *finalis* findet sich. Auf diese Deutungsmöglichkeiten war hier abschließend noch hinzuweisen. Sonst ist die Melodie der Comm. *Fidelis servus* methodisch als geradezu idealtypisch zum Vergleich beider Fassungen geeignet anzusehen, nämlich durch die sonst nicht immer gegebene sehr große Ähnlichkeit.

Die vorliegende Betrachtung macht auch deutlich, daß der Umstand gelegentlicher Rezeption der Comm. *Sint lumbi vestri*, in, späten, Hss. von Greg kein wesentliches Problem darstellt, sondern daß es sich um ein sozusagen in-

⁸Naiv einfach die *finalis* als allzeit gültiges Tonartkriterium anzusetzen, ist nicht (mehr) möglich, so daß entsprechende Klassifizierung nur auf Formeln, d. h. typischen Gestaltmerkmalen rekonstruierbar erscheint.

tern altrömisches Problem handelt, die „Gregorianischen“ Belege können nur zeigen, daß die Tieftransposition des Anfangs (von der Comm. *Fidelis servus* aus gesehen), genuin sein muß; also nicht etwa ein Schreibfehler nur der erhaltenen Hss. von AR vorliegen dürfte.

Und ob man das eben nur späte Auftreten solcher gelegentlicher Rezeptionen der genannten Communiones mit Sicherheit nicht entsprechend der Überlieferungszeit deuten darf — d. h. auch die Comm. *Sint lumbi vestri* in AR als später entstanden einzuschätzen —, ist keine widerlegte Hypothese.