

Mathias Bielitz

Die kleinen Ewigkeiten der Haltetöne im *organum purum*,
der Ewigkeitsbegriff von Augustin
und
die Schönheit als Kategorie liturgischer Musik

HeiDok
19. Juli 2009

Mathias Bielitz

**Die kleinen Ewigkeiten der Haltetöne im *organum purum*, der
Ewigkeitsbegriff von Augustin und die Schönheit als Kategorie
liturgischer Musik**

Zu einer ganz neuen Deutung der Liturgizität von ND-Organen

1

Das Unvermögen, Musik als solche sinnvoll betrachten oder gar analysieren zu können, führt nicht selten, aus irgendeinem, nicht immer leicht verständlichen Anlaß, irgendetwas zu irgendeinem, eher zufällig ausgewählt erscheinenden musikalischen Objekt sagen zu müssen, dazu, beliebte Topoi an immer altneuen Objekten „nachweisen“ zu wollen, und tiefer- und tiefst sinnige Folgerungen nach geläufiger Manier zum wiederholten Male aufzustellen. In jüngster Zeit ist neben den beliebten Topoi der musikalischen Semantik, der Symbolik, auch von irgendwelchen Zahlenspielereien, oder auch des *Werkbegriffs* in wie emphatischer Weise auch immer natürlich auch die Anwendung des Wortes *Komponist* zu problematisieren¹ — daß Hucbald den Sinn einer

¹W. Arlt gibt hier eine offenbar als mustergültig wissenschaftlich gemeinte Definition, deren exaktwissenschaftliche Klarheit dem Fach Musikwissenschaft erstaunliche Perspektiven eröffnen könnte: *Die Geschichte des Komponierens — im Sinne der schriftlichen Fixierung gezielter Entscheidungen bei der Wahl und Verbindung von Tönen zu individuellen Strukturen — ..., Denken in Tönen und Strukturen: Komponieren im Kontext Perotins, Musik-Konzepte 107*, edd. H.-K. Metzger u. R. Riehn, 2000, S. 53. Daß Musik aus Tönen besteht, die, mehr oder weniger, individuell ausgewählt und angeordnet sind, scheint — außer für M. Haas (vgl. Verf. *Reginos degeneres Introitus*, *HeiDok* 2007, 1. 7. 2, S. 257 ff.) — trivial, würde jedoch gerade von Guido (und jedem, der westliche Musik hört) so nicht akzeptiert werden können: Musik besteht aus kleinsten Formteilen, von denen einer auch einmal ein einziger Ton sein mag. Im Allgemeinen wird ja wohl mit etwas komplexeren Einheiten komponiert, so daß man mit der Definition des Tons als kleinsten Gestalt-unterscheidenden Merkmal vielleicht etwas weiter kommen könnte. Die Formelemente oder Formungsobjekte sind also meistens umfangreichere Gebilde als ein einziger Ton, so wie poetische Klangelemente nur dann Buchstaben/Phoneme sind, wenn eine Silbe eben einmal aus einem Vokal besteht: Die strukturellen Elemente müssen also nicht die Formungselemente sein, jedenfalls hat die lateinische Musiktheorie des Mittelalters dieses so gesehen, wenn es, worüber nun wirklich Einiges gesagt wurde, den Adrastschen Vergleich grundlegend und revolutionär umgedeutet hat, was für W. Arlt aber sicher ohne Bedeutung ist. Immerhin hat sich Verf. erlaubt, mehrfach darauf hinzuweisen, daß Guido von Arezzo diesen Vergleich nicht aus dem Willen, irgendetwas Neues zu sagen, von der Sprache auf die Poesie spezifiziert hat — Guido ist ein wirklicher Denker über Musik, von dem auch und gerade ein moderner Musikwissenschaftler Einiges lernen kann.

Andererseits kann man, angesichts etwa der wohl direkt auf den Komponisten, den in der Überlieferung immerhin als größter erscheinenden Melodieschöpfer des Mittelalters aus Mossul zurückgehenden Äußerungen zur kompositorischen Arbeit als harter Mühe etc. vielleicht doch etwas daran zweifeln, daß man die Herstellung *individueller* melodischer *Strukturen* als konstitutives Element des terminologischen Gebrauchs des Wortes *Komponieren* nur auf die Schriftgebundenheit des

2

Notenschrift, übrigens analog zu Boethius, darin sieht, den Willen des Komponisten, des *compositor* also, erfahren zu lassen, ist dabei natürlich ebenso unbeachtlich wie der Umstand, daß Hildegards Kompositionen natürlich Hildegards, wenn auch vielleicht von Gott vermittelt, Kompositionen sind, was auch für die von Hermannus Contractus gilt. Daß zusätzlich gerade im arabisch-islamischen Kulturbereich des Mittelalters der Begriff des Werkes und des Komponisten in sogar höchst emphatischer Weise existiert, vergleichbar etwa der Selbstwertung Peter Abaelards als Komponist und Dichter — jawohl, explizit unterschieden, wie sagte doch ein Troubadour: ... *fetz mos e-l so ...* —, ist für solche angewandte Toposperpetuierung natürlich völlig irrelevant, denn ebenso natürlich darf es den Komponisten und die Melodie als Werk eines Schöpfers im Mittelalter nicht gegeben haben, also kann es ihn auch nicht gegeben haben, von der Komponistin ganz abgesehen: Der Blinde, der eine Melodie erfindet ebenso wie der hl. Dunstan, der eine ganz bestimmte Melodie vom Himmel „übernimmt“, sind da doch nur unbeachtliche Störungen, ebenso wie der von Smits van Waesberghe mitgeteilte Fall echten Neides auf musikalische Erfindung, oder auch wie die nicht gerade sel-

Herstellungsvorgangs beschränken soll oder darf — aber, natürlich, W. Arlt wird doch nicht auf Probleme eingehen, die die Quellen des Mittelalters aufgeben, wenn sie in der Literatur ausführlich behandelt worden sind. Man darf also Arlts so klar erscheinende Definition oder Umschreibung als inhaltlich unbrauchbar weiterhin unberücksichtigt lassen. Auch der Wortgebrauch von Hucbald, auf den hier im Folgenden hingewiesen wird, läßt deutlich erkennen, daß er die Bezeichnung *compositor* für den Schöpfer von, individuellen, Melodien offensichtlich nicht auf die Voraussetzung von schriftgebundenen Herstellungsverfahren beschränkt — und auf die Definition der Zeit kommt es doch eigentlich an?

Noch eine Frage könnte man hier anführen: Daß die, nun auch ausgiebig genutzte Möglichkeit einer rationalen, d. h. zeitinvariant die Absichten des Komponisten (so Hucbald) klar weiterzugeben geeigneten Notation in der Einstimmigkeit zu Bildungen geführt habe, die hinsichtlich Komplexität oder Aufwendigkeit grundsätzlich anderer Natur waren als die der Gregorianik, kann kaum gesagt werden: Die Melodien z. B. von Hermann sind von den älteren, mit Sicherheit „oral“ komponierten Melodien des Gregorianischen Chorals nicht so grundsätzlich unterschieden wie die Mehrstimmigkeit der *Musica Enchiriadis* und von Guido von den mehrstimmigen Sätzen der aufkommenden Gegenbewegungsregel (unterhaltsam ist es, daß Melodien einer wirklich besonderen Erscheinungsform, ausgezeichnet z. B. dadurch, daß die Regeln der Theorie in Hinblick auf die Tonartenordnung strikt nicht beachtet werden, gerade nicht schriftgebunden entstanden sein können, nämlich die der hl. Hildegard — will man sie nicht zur Lügnerin machen, und ihre ausdrücklichen Aussagen einfach als falsch bewerten, vgl. dazu Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 856 ff.).

Ihre volle Ausnutzung zu einer wirklich musikalischen Fortschritt begründenden Notation hat diese Möglichkeit offenbar erst mit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit gewonnen, natürlich besonders mit der Erweiterung der Rationalität auf die Notation des Rhythmus, was wohl auch die Komplexität der kompositorischen Planungsmöglichkeiten grundsätzlich erweitert hat. Anonymus 4 jedenfalls sieht als Voraussetzung der Komposition von *clausulae* die Nutzung von „Pergament“ — die Disposition der Zuordnung von Melodieausschnitt (Melisma des Chorals) zu der Teilung in *ordines*, einschließlich von *tenor*-Wiederholungen und eventuellen *ordines*-Verschiebungen, sowie die Zuordnung solcher Strukturen in beiden Stimmen macht offenbar „schriftgebundene“ Planung unabdingbar. Insofern hat die „Schule“ von Nôtre Dâme sicher wesentlich Neues gebracht.

tenen Belege dafür, daß man schon in Karolingischer Zeit, natürlich, zwischen nur nachvollziehender, ausführender und schöpferischer Fähigkeit unterscheiden konnte — warum man das angesichts entsprechender Begabungsunterschiede nicht vermocht haben sollte, hat noch keiner der musikwissenschaftlichen Topomythologen des *Werkbegriffs* und des *Komponistenbegriffs* aus irgendwelchen Quellen belegen können; daß Beethoven aufgrund einer längeren Geschichte der Mehrstimmigkeit und der musikalischen Formen komplexere Entscheidungsstrukturen besaß als Hermannus Contractus — ist ja wohl kein Grund, letzterem die Bezeichnung *Komponist* zu versagen, es sei denn, man mystifiziere tiefstsinig, oder man müßte dann mit expliziten Kriterien eine bestimmte Einschränkung und Spezifik rational begründen. Daß musikalisch kompositorische Planung hinsichtlich Vielfalt möglicher Entscheidungen erhebliche Steigerung erfahren hat, ist klar. Darauf müßte man sich dann aber konkret beziehen.

Auch, daß Johannes Cotto recht deutlich vom *ingenium nostrum exercere* spricht und damit klar das eigene Komponieren neuer Melodien meint², wird man doch nicht ernstnehmen dürfen, denn das würde den so beliebten Topos nur stören. Selbst wenn man den Adepten solcher Autoritätsgläubigkeit — denn nur die Behauptung, es habe im Mittelalter Komponisten, ja sogar Komponisten der Choralmelodien gegeben, ist ein Zeichen von antiautoritärer Gesinnung — die Quellen direkt vorlegt, wird man überraschende Antworten bekommen, wie Verf. die Aussagen der arabischen Quellen des Mittelalters von einem Gutachter damit quittiert bekam, daß das nicht sein könne, was diese Quellen aussagen, weil die arabische Musik ja keine Mehrstimmigkeit kenne, und nur diese den Werkcharakter tragen könne — und eine solche absonderliche Behauptung angesichts der *copyright*-Fähigkeit von einstimmigen Melodien³.

²Wenn der Johannes Cotto rezipierende Anonymus Schneider formuliert: *Proponat autem musicus, ex quibus supradictis neumarum divisionibus tam decentem et irreprehensibilem cantum componat, ut sec. sensum verborum varietur qualitas neumarum ...*, ed. M. Schneider, S. 113, 30 meint er doch wohl das, was er schreibt, daß nämlich ein individueller *musicus* sich überlegen soll, wie er den Text angemessen, die vorgenannten *neumae* beachtend (die nach der *Musica Enchiridis* bestimmte Bedeutungen haben sollen), eine *decens* und untadelige Melodie erzeugt — so anders wird man abstrakt auch die Tätigkeit eines Liedkomponisten wie Schubert kaum erfassen wollen. Es gibt also einen, individuellen *musicus* — natürlich kein *philosophus* —, der sich gewissen Forderungen stellen muß, um eine schöne und korrekte Melodie zu erfinden, genau das, was man „hinter“ der großen Zahl mittelalterlicher Melodien vermutet, individuelle Hersteller, die als *Komponisten* zu bezeichnen, kaum inadäquat sein dürfte, will man nicht irgendeine ganz besonders tief sinnige Emphase hinzutun.

³Wenn — fiktiv — Ritter Horn eine Melodie geschaffen hat, die, ganz speziell die, seine (künftige) Gemahlin Rigmel so gerne vollständig und korrekt beherrschen möchte, daß sie für ihren Erwerb ganze Landstriche geben würde, wenn — real — Abaëlar bzw. Heloïse die Schaffung der Melodien, ausdrücklich der Melodien und nicht der Texte seiner Liebeslieder mit seinen philosophischen Werken vergleicht, deren Werkcharakter wohl niemand bezweifeln kann, wenn — real —

Und es ist doch auch nicht ganz ununterhaltsam, zu sehen, daß Guidos Melodielehre, die ganz klar einen Rahmen für die Herstellung sinnvoller Melodien liefert — nein, nicht die schwer abzuleitende Methode, aus den Textsilben Töne abzuleiten —, bei Johannes Cotto explizit in Bezug auf das Verfassen eines *organum* angeführt wird — alles nicht zu beachtende Quisquilien, damit man ungetrübt von Quellenaussagen im dumpfen Pfuhl der ach so wunderbar vagen und tiefklingenden genannten Topoi baden kann — und sich dabei noch rühmen mag, auf einer so viel höheren Warte stehen zu können als ältere Forscher, die die schriftlich überlieferte Musik doch tatsächlich als schriftlich überlieferte Musik betrachtet und diese dann auch analysiert haben.

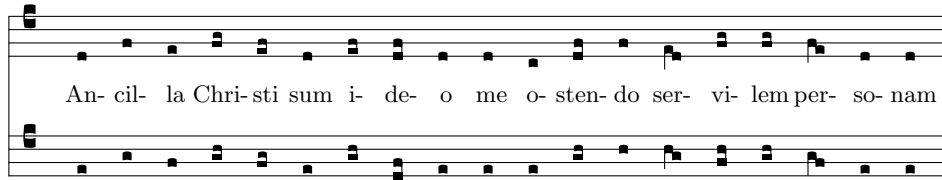
Von *praecepta de cantu componendo* spricht Johannes Cotto — aber doch nicht vom *Komponieren* von musikalischen *Werken*, nein, das kann einfach nicht sein — sonst müßte man sich doch mit den Melodien der Zeit herumschlagen, versuchen, deren Herstellungsregeln zu verstehen, vielleicht sogar ästhetische Kriterien, wenigstens ansatzweise hypothetisch anzuführen, und das ist doch so mühsam, wenn man nicht, einem anderen der so beliebten Ausweichtopoi folgend, zur semantischen Deutung greift, oder einmal wieder von der Einheit von Musik und Sprache im Choral, bei den alten Griechen oder bei sonstwem „Frühen“ schreibt und der Unfähigkeit der Betreffenden, zwischen Musik und Sprache, zwischen Musik und Tanz oder sonst solchen Dingen unterscheiden zu können, um im gleichen Atemzug Fröhliches zum grundsätzlichen Unterschied zwischen Instrumental und Vokal zu propagieren (vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 136 ff.).

Was soll man dann aber mit einer solchen Formulierung machen, in der Johannes Cotto davon spricht, ed. S. v. Waesberghe, S. 159, 18:

Variantur etiam caedem neumae in motibus suis sec. diversas modorum proprietates.

Cuius rei exemplum subiicere volumus, ut inde non solum discens organizzare proficiat, sed et novum cantum componere cupiens modulandi formulam habeat:

sehr viel früher Iskhāq ibn Ibrāhīm aus Mossul seine Melodien als Ergebnis harter Arbeit versteht, deren Veränderung durch Ornamente, Zusätze u. ä. er als Entstellung des Ergebnisses dieser Arbeit schärfstens tadelt, dann fällt es schon schwer, diese individuellen — Ritter Horn ist keine *chant community*, er setzt wie seine Hörer Konventionen voraus — Verfertiger von als individuell und einmalig, so auch hinsichtlich der Bezahlung, verstandenen Melodien nicht als Komponisten zu qualifizieren; auch Tristans den Fachmann so erstaunendes Fachwissen über eine ganz bestimmte Melodie dürfte hier zu beachten sein. Überhaupt ist es nicht so ganz leicht, diesen musikwissenschaftlich mediävistischen Gemeinplatz zu konkretisieren, denn irgendjemand muß ja die Melodien gemacht haben, die wir heute schriftlich überliefert betrachten und analysieren, d. h. auf Konventionen und Merkmale überprüfen können — wenn man es nicht vorzieht, Vages über vage Topoi immer wieder mit mehr oder weniger neuen Wörtern verziert auszubreiten.



Considera etiam, quodsi cantum proti in cursu deuteri simili vocum dispositione cantaveris, perparvam videbis disconventiam. ...; eigentlich scheint hier ja das Muster der *Musica Enchiriadis* zitiert zu werden, da, wo es um die Demonstration der Verschiedenheit der *modi* durch diatonische Verschiebung der identischen *neuma* geht. Die Melodien sind fast identisch, aber nicht gleich — meint dies Johannes Cotto mit *simili vocum dispositione*, oder hat hier die Überlieferung der Melodie einen Fehler gemacht (oder sollte man das der *oral tradition* Vagheit opfern, um Johannes Cotto mißzuverstehen?). Klar ist, daß die Unterschiedlichkeit der jeweiligen Intervallstruktur gemeint ist, die sich bei der entsprechenden Verschiebung der identischen Melodie ergibt.

Von Interesse ist hier, daß Johannes Cotto auch dieses Merkmal eigentlich der einstimmigen melischen Gestaltbildung nun auf das *organum* bzw. generell die Mehrstimmigkeit anwendet, als Beispiel dafür, wie man Melodie als Sänger/Komponist⁴ formen, komponieren soll: Damit wird aber auch klar, daß Johannes Cotto die Melodiebildung der *vox organalis* — nur als *Sigl* des Gemeinten — als gleichartig, ja identisch mit der der Einstimmigkeit versteht: Das Beispiel soll für beide Schaffensvorgänge von Musik gelten. Daraus nun wieder folgt, daß für Johannes Cotto natürlich die „mehrstimmige“ Stimme die wesentliche war, denn die mußte eben neu gestaltet, komponiert werden, nach den Regeln der Melik, sogar nach denen der Tonalität. Übrigens erübrigt sich damit die behauptete Neuheit des Postulats, die überlieferten — nämlich notiert — Beispiele organaler Mehrstimmigkeit, z. B. die von Chartres auch als Beispiele melodischen Denkens der Zeit nach ihrer inneren musikalischen Logik zu betrachten (bzw. zu „behören“), die ein großer Basler Musikwissenschaftler internetisch zum einem *Workshop* in Heidelberg ausgibt: Das ist für die Theorie der Zeit ersichtlich selbstverständlich, also auch vom modernen Interpreten zu beachten (übrigens bestehen auch dafür Hinweise in der Literatur).

Andererseits: Sieht man da nicht doch ganz klar, daß das *organum* nur als Aktivität gesungen vorgestellt werden kann? Die Melodie dagegen komponiert man? dann allerdings nach identischen Regeln! Und wer eigentlich

⁴Und da war für die Zeit kein bemerkenswerter Unterschied, da alles notierbar war (zunächst noch modulo des Rhythmus, trivialerweise).

weiß, daß eine im Singen erfundene Melodie keine so gedachte und komponierte Melodie gewesen sein darf, unaufschreibbar? Um das zu glauben, muß man die lateinische Stilistik unbeachtet lassen, die aktive Verbformen verwendet, auch wenn es um Strukturen geht: Ein Buch *schreiben*, eine neue Melodie *singen* ... das alles ist natürlich ein Beweis dafür, daß Bücher nicht als Bücher, sondern nur als, zufälliges Ergebnis eines eigentlich unverständlichen Schreibvorgangs entstanden und sogar noch überliefert worden sind, ja und noch überliefert werden, so wie der so unbegreifliche *Magnus liber*, den es doch eigentlich gar nicht gegeben haben kann, weil es ihn nicht gegeben haben darf — und natürlich, wenn Liszt eine bereits abgeschlossene Komposition nochmals, und dann vielleicht nochmals verändert, dann kann doch Liszt keine Kompositionen oder gar Werke verfaßt haben — muß man die hochunfruchtbare, nichts zu den erhaltenen *monumenta* — Ausdruck nicht von Verf., sondern Boethius — sagende (un)wissenschaftliche Kalauerei eigentlich noch weiter treiben? Wo auch im Mittelalter, wie heute in Musikwissenschaft, die musikalische Begabung, vor allem die, Melodien zu schaffen ja wohl nicht gerade so häufig war, daß sich Melodien und *organa* so irgendwie aus dem Bauch improvisierender Kollegen einer *chant community* herausdrängen, sondern doch wohl immer von irgendjemanden individuell gemacht werden müssen, zumal sie ja nur so greifbar sind — und Improvisation ist natürlich auch dann, wenn sie nachträglich aufgeschrieben wird, niemals ein *Werk*, sieht man doch bei Bach, der gemerkt hat, daß er da noch einiges dazu tun mußte, um dem Willen eines Königs zu entsprechen; muß man so fragen?

2

Nun darf man neu von Klaus Pietschmann in einem tiefgemeinten Artikel unter dem noch tieferen, nämlich höchste theologische und philosophische Fragen auf das Niveau der Musikwissenschaft zurechtreduzierenden Titel *Zeit und Ewigkeit*⁵ im *Archiv für Musikwissenschaft* 66, 2009, S. 55 ff., erfahren, einmal, daß Anonymus 4 (wann eigentlich kann man begreifen, daß *Anonymus IV* mit Recht wesentlich weniger berühmt ist als Anonymus 4?), eigentlich ein Trottel gewesen sein muß, wenn er aus *zeitlich und räumlich distanter Erwägung nebulöse Gestalten des „optimus organista“ Leoninus und des „optimus discantista“ Perotinus* aufgestellt habe.

Natürlich, wenn ein Autor *unbekannt* ist, also ein *Anonymus*, muß er doch irrelevant sein; daß er immerhin etwas näher am Geschehen sein kann als der moderne, von Topoi eingeschränkte Deuter, daß in dieser Zeit der Kulturverkehr in Europa recht lebendig war, wo ein thüringischer Landgraf seine Söhne

⁵Die Dehnungen des c. f. im *organum* symbolisieren die Ewigkeit, für wie einfältig hält man eigentlich den mittelalterlichen Menschen?

in Paris studieren lassen will, wo zwischen England und Frankreich ein Austausch geistig nicht gerade abwegig dummer Menschen bestand, wie man ihn sich auch heute gerne denken möchte — natürlich, das ist alles ohne jeden Wert, musikhistorisch irrelevant⁶ denn, die *organa* können und dürfen nicht *komponiert* sein, also dürfen sie auch nicht niedergeschrieben worden sein, also kann die klare Aussage von Anonymus 4 ganz einfach nicht sein: Ein zweistimmiges *organum*, das im *Magnus liber* niedergeschrieben existierte, in den heute noch greifbaren Sammelwerken weiterhin existiert, kann keine Komposition sein, sondern muß irgendetwas mystisch Vages, aus völlig unerklärlichen Gründen, eigentlich gegen jede Deutungstopik Niedergeschriebenes, vielleicht ja allein aus angeblich liturgischer Symbolik Entstandenes, irgendwie nie Eindeutiges, irgendwie immer Veränderliches gewesen sein, denn in der Liturgie kann es sich ja nicht um komponierte Musik handeln⁷ — nur, wie man schon beim Choral fragen muß: Warum kann dann überhaupt irgendjemand auf die so unerlaubte Idee gekommen sein, diese Vagheiten niederzuschreiben, zu *verschriftlichen*, und damit doch so festzulegen, daß auch, wenn dazu die Fähigkeit und die Arbeitswilligkeit reichen sollte, heute noch die Form, die Struktur, die Befolgung der Regeln etc. davon abgelesen werden kann — als, wie Boethius formuliert, *monumenta* der Musik, des Willens der Komponisten der Zeit nun wohl schon mehr als achthundert Jahre erhalten. Aber, natürlich, da darf man doch nicht von *monumenta* sprechen; nur, davon spricht in Bezug auf die antike Notenschrift, die nur in der Georgiadesepigonie keine Notenschrift sein darf, aber Boethius, und der ist, wenigstens im Mittelalter, von Musikwissenschaftlern wie z. B. schon Hucbald gelesen worden. Insofern sind also auch im *Magnus liber* musikalische *monumenta* notiert und, mit doch wohl erheblichem Erfolg, überliefert worden. Rein ästhetisch sind diese Kompositionen ja wohl auch nicht ganz ohne Reiz, jedenfalls wenn man die Fähigkeit haben sollte, solche Musik als Musik wenigstens analysieren zu wollen: Die Nutzung von teurem Pergament zur Überlieferung dieser musikalischen *monumenta* hat sich doch offensichtlich gelohnt — oder doch nicht, wenn man derartig topisch im Denken eingeschränkte Deutungen lesen muß oder darf?

Nur, wenn man schon so vorgeht, wäre es ja vielleicht nicht ganz abwegig, einmal danach zu fragen, woher der Anonymus 4, es sei wiederholt, nicht IV, eigentlich aus seiner *räumlichen und zeitlichen*⁸ *Distantheit* überhaupt auf die Idee gekommen sein kann, nicht nur mehrere Personen *nebulös* zu erfinden⁹,

⁶Allerdings forderte es dann eigentlich die wissenschaftliche Redlichkeit, diese Irrelevanz auch nachzuweisen, und nicht nur einfach zu behaupten.

⁷Und das in einer Zeit, in der der Choral in großen, eindeutig lesbaren Notenbüchern existiert; ein Umstand, dessen Probleme für das eigene Schaffen Johannes Cotto explizit macht.

⁸Klaus Pietschmann läßt auch das *nebulös*, denn er weist nicht nach, daß Anonymus 4 nie in Paris gewesen sein kann, das weiß man einfach, wirklich?

⁹... *prout magister Leo et alii plurimi plenius ... ordinaverunt*, ed. Reckow, S. 22, 6, klingt doch

sondern überhaupt auf die Idee gelangen konnte, daß Musik, speziell notierte, einmalig festgelegte¹⁰, nicht nur gesammelte, sondern überhaupt, nämlich in liturgischer Systematik, sammelbare Kompositionen¹¹ denn eigentlich einzelnen Menschen, nämlich Komponisten zugeschrieben werden können. Woher könnte denn eine derart für die Zeit angeblich so „absurde“ Idee in den Kopf eines so *nebulös* fremden Autors gelangt sein? durch Perversion des musikhistorischen Denkens? oder doch aus Tradition, die er kannte? Das ist ja wohl die einzig zulässige Antwort.

Ist dann etwa auch die Gestalt von Tassin bei Johannes de Grocheo so eine *nebulöse* Erfindung? Und warum beginnt man denn eigentlich, diese Mehrstimmigkeit überhaupt auch noch aufzuschreiben, zu sammeln und offenbar auf Bestellung auch noch zu versenden, z. B. an *räumlich wie zeitlich* so *distante* Gegenden wie London? Diese Fragen müßte man zunächst beantworten, bevor man ganz neue Sichtweisen, weit über den darin so beschränkten Fähigkeiten etwa von F. Ludwig, einführen darf und damit auch kann¹².

Die, die diese Musik zum erstenmal übertragen und systematisch durchgearbeitet haben, waren sich natürlich¹³ genau wie die, die diese Musik aufgezeichnet haben, bewußt, daß es sich um genau notierte Musik handelt, die so und nicht anders notiert war. Aus diesem Grund haben sie, natürlich, die Musik auch als jeweils das Gelesene, für was sie von den Notatoren bzw. Zusammenstellern gehalten wurden: Als Musik, die so und nicht anders notiert gesammelt und so auch überliefert worden ist, und die so notwendig auch als Grundlage, ja Herausforderung für analytische Untersuchungen, Stilbestimmungen, Erkennen der Herstellungsregeln etc. bis zu Notationsregeln, die es

nicht *nebulös*, noch weniger die Formulierung, ib., S. 46, 1 seq., deren Erwähnung ja spezifischen, nicht gerade *nebulösen* notationshistorischen Problemen geschuldet ist.

¹⁰Verbesserungen und Varianten kennt eben auch Liszt in seinen Werken, natürlich, Liszt kann daher kein Komponist sein, hat ja auch Werke ohne jede Opuszahl hinterlassen. Daß in einem zum liturgischen Gebrauch, wenigstens einmal im Jahr, bestimmte „Gebrauchskunst“ in Generationen dem Zeitgeschmack unterworfen sein konnte, ja mußte, also Veränderungen wie die Modernisierung von *clausulae* — daß man diese Begriffe nicht mehr verwenden darf, wegen angeblicher *Distantheit* des Anonymus 4 zur „Schule“ von Nôtre Dame, weist Klaus Pietschmann übrigens, noch?, nicht nach — ergibt sich aus dem Umstand, daß mit der Mehrstimmigkeit, wie auch mit Sequenzen, Kirchenmusik entstand, die zeitgebunden war — nur der Choral war dies nicht.

¹¹Daß der *Magnus liber* analog zu den liturgischen Gesangbüchern konzipiert ist, sagt Anonymus 4, nicht *nebulös*, sondern ganz klar, wie es auch in der Literatur rezipiert worden ist.

¹²Auch der, jeder neueren musikwissenschaftlichen Pseudoerkenntnis oder Mode verpflichtete R. Flotzinger kennt in Bezug auf den *Magnus liber* von Leonin höchst ergötzliche Vorstellungen, vgl. Verf. *Reginos degeneres Introitus*, *HeiDok* 2007, S. 857 ff. — auch da geht es um das sei dem 11. Jh. faktisch nicht mehr bestehende große Problem der *Verschriftlichung* von Musik.

¹³Warum eigentlich *natürlich*? Die Antwort ist klar: Die verschiedenen Thesen zur Entstehung des Nibelungenlieds samt der Bezweiflung des besonders schöpferischen Menschen gab es doch auch schon zu dieser Zeit, die Vorstellung des volkhaft gewordenen Volksliedes ist doch wohl auch schon im 19. Jh. existent; so unbedarft wie dargestellt, müssen diese „alten“ Musikwissenschaftler auch nicht gewesen sein.

ja gibt, gesehen werden mußten.

Nein, das muß alles falsch gewesen sein, denn Klaus Pietschmann weiß natürlich, daß diese Musik eine *hoch entwickelte* — immerhin —, *primär orale Praxis* war, *wohingegen Verschriftlichung und Theoretisierung als deutlich nachgelagert anzusehen* sei, woher stammt nur dieses Wissen? wer war bei einer Aufführung von *Viderunt omnes* im Jahr 1196 in Paris dabei? Wer weiß, daß Sänger nicht aus notierten Exemplaren auswendig gelernt haben können? Daß die Theorie auch hier etwas später „hinzukommt“, dürfte eine Binsenweisheit sein, daß die *Verschriftlichung* dagegen nicht zeitgleich gewesen sein darf, sollte man angesichts des Umstands, daß hier schließlich ein neu geschaffenes, stilistisch völlig neuartiges Corpus vorliegt, dessen liturgische Funktionalität trivial ist, dessen liturgische Notwendigkeit jedoch nicht besteht, vielleicht doch erst einmal für beweisenswert halten.

Zu glauben, daß die zahlreichen, in ihrer Vielzahl für den reinen Lehrzweck völlig überflüssigen (organalen) Verwirklichungen für die *Klangschrittregeln* im *Vatikanischen Organumtraktat* ohne Schrift, ja ohne Voraussetzung von Schrift geschaffen worden sein müßten, könnten, nur weil sie das nicht dürften, verrät schon ein erhebliches Ausmaß an Nichtbeachtung von nicht ganz unwesentlichen Quellen und ästhetischer Kriterien, die für liturgische Musik doch nicht etwa völlig irrelevant waren¹⁴ — wie überhaupt Klaus Pietschmann keine Rechenschaft darüber ablegt, warum denn dann eigentlich eine Theorie für eine — wie man sich das genau vorstellen soll, bleibt offen — *sehr hoch entwickelte orale Praxis* entstanden ist, die dann auch noch dazu führt, daß ein sicher *unbekannter*, also wertloser und hinsichtlich seiner Aussagen nicht erklärungswürdiger Autor wie Anonymus 4 auf die absurde Idee gelangt sein kann, daß jemand mal einen *liber* verfaßt haben kann, ja, daß man ein Pergament nehmen soll, um eine *clausula* zu komponieren — übrigens, die *clausulae* notieren den *tenor* ja in recht zeitlich metrischen Werten: Verschwindet da auf Zeit plötzlich einmal die von Klaus Pietschmann durch wunderbare, inkonkrete bzw. nicht konkretisierbare Assoziationen gefundene Symbolik des Stils des *organum purum*? das übrigens an keiner Stelle von den Fachleuten als *organum aeternum* oder *aeternitatem significans* bezeichnet worden ist; aber, was sollen solche Fragen?

Wenigstens eines ist jetzt klar: Anonymus 4 ist wie der Erfinder von Ossian ein Fälscher, ein irrelevanter Hohlkopf, zudem noch *räumlicher und zeitlicher Distantheit*, der ahistorische Vorstellungen ohne jeden Grund, aber doch recht deutlich und klar, jedenfalls aber in keinem Falle *nebulös* formuliert — das gilt für Ossian tatsächlich, nicht für den Anonymus — nur, wie kann dann denn

¹⁴Man kann dazu schon die Forderungen von Isidor an den *cantor* lesen, vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, s. v. *De officiis* im Index leicht zu finden.

eigentlich Anonymus 4 auf eine so absurde Idee gelangt sein, ganz *unnebulös* vom *Magnus liber*, von Leonin und Perotin und noch einigen anderen zu schreiben, reine Geistesgespinnste? hat Klaus Pietschmann vielleicht doch Zeugnisse, die beweisen, daß Anonymus 4 keine Kenntnisse sehr viel älterer Pariser Traditionen gehabt haben kann? nur weil das nicht sein darf?

Man könnte ja anführen — dazu reichen natürlich die Kenntnisse von Klaus Pietschmann nicht aus, wie er überhaupt auf Kenntnisnahme von relevanter Literatur und der Quellen so erstaunlich systematisch verzichtet —, daß Hartker wie noch Ekkehardt IV¹⁵ daran geglaubt haben dürften, daß Gregor die Gregorianischen Melodien niedergeschrieben hat, so wie die Texte. Für Ekkehardt IV ist die Antwort klar: Er konnte sich — dies beachte man einmal — Musik nur noch notiert vorstellen, d. h. in einer Form, die man für die Aufführung oder Ausführung benutzt hat, um eventuelle Fehler korrigieren zu können. Und Hildegard, die, ja, es ist Verf. bekannt, wieviel später, aber genau zur Zeit der *organa*, zwar nicht Noten lesen konnte, aber selbstverständlich vorausgesetzt hat, daß ihre Melodien wie ihre Texte notiert überliefert und weitervermittelt werden, genau wie dies Boethius dem Mittelalter, nein, natürlich nicht Hildegard konkret, vorgegeben hat. Notation von Musik hat man, um nicht nur die Dichtungen der Poeten, sondern auch die Melodien — doch nicht von *chant communities*, sondern von Komponisten — überliefern zu können, als *monumenta*, genau wie die Texte. Sind das alles irrelevante Textzeugnisse? dann müßte man dies ja wohl nachweisen, auch gegenüber bestehenden anderen Meinungen.

Für Hartker war das Notieren von Melodien offenbar bereits so selbstverständlich, daß er seine Tätigkeit auf die von Gregor direkt projizieren konnte — daß es vollständige Sammlungen oder Zusammenstellungen der Lieder, wenn auch nur als Texte, eben mangels einer verfügbaren Notenschrift, gab, ist durch die *Sextuplex* Hss. wohl geläufig, also auch Hartker; auch da ist also der so mystifizierte und so angenehm vage umschwartzbare Gang von Oralität zur ominösen *Verschriftlichung* nur eine Trivialität: Die Melodiegestalten kannte man — es waren doch nicht alle Repräsentanten der Musik der Kirche dieser Zeit Musikwissenschaftler, wie sie Guido von Arezzo charakterisiert, oder gar solche, des Namens unwürdige *cantores*, die auch nach hundertjähriger *oraler Praxis* unfähig waren, eine unbekannte Melodie singen zu können —, also war die Umsetzung in Schrift, schon in Ausrichtung an die Vorgabe von Boethius eine Trivialität, in Hartkers Zeit vielleicht noch nicht technisch, aber phänomenologisch. Sowie man schreiben konnte, konnte man die Melodiegestalten in die dazu erfundene Schrift umsetzen, was nichts anderes bedeutet, als sie rational auf die diatonische Skala, einschließlich — wenn nicht etwa im

¹⁵Da gilt nun mal die römische Zahl.

Zisterzienserorden beheimatet — der alternativen Tetrachorde projizieren zu können, und genau das bedeutet der Umstand, als *cantor* nicht *bestia* zu sein, was, wenigstens damals, wohl alle professionellen *cantores* angestrebt haben dürften. Das ist daher gerade nicht so eine Ungeheuerlichkeit, wie sich dies sangesunfähige Musikwissenschaftler aller Zeiten so vorstellen können, denn, Huchald, und offenbar auch Remy tun das ganz selbstverständlich, obwohl sie doch wohl die Melodiegestalten ganz in *oraler Praxis* gelernt haben dürften.

Daß im 12. Jh. das Notieren von neu erfundenen Melodien geradezu zwangsläufige Vorstellung von Musik war, ergibt sich nicht nur aus dem überlieferten Material, sondern auch aus so seltsamen Bildungen wie *note* im Altfranzösischen: Auch da wußte man, daß Musik notiert wird; und die Notierung der Melodien der Trouvères und Troubadours? nein, die sind später aufgezeichnet worden, da kann keine schon mit der Absicht zum Notiertwerden entstanden sein? wirklich, man lese einmal in einer der *chroniques de France* nach — Verf. hat wie andere bereits mehrfach auf diese Quelle und ihre Wichtigkeit hingewiesen: Auch daraus geht hervor, daß Erfindung und Niederschrift keine weit auseinanderstehenden Existenzformen von Musik waren — im Mittelalter. Und liest man einmal in den *Vidas* und *Razos*, auf deren musikhistorische Bedeutung nicht nur Verf. mehrfach hingewiesen hat, so findet man auch diesbezüglich Beachtenswertes — es wäre doch geradezu lächerlich, anzunehmen, daß „fahrende Schüler“, die eine Sängerausbildung gehabt haben können, unfähig gewesen sein müßten, troubadourischen Patronen Melodien aufzuschreiben; die Mär vom grassierenden Analphabetismus z. B. von Wolfram von Eschenbach dürfte ja auch langsam etwas an Glaubwürdigkeit verloren haben (Tristan z. B. lernt natürlich aus *Buoehen*); für die Musik ist dies nicht anders, nach Guido muß jeder professionell erzogene, d. h. vielleicht ja auch geprügelte Musikkundige Melodien rational denken können, so daß er eventuelle mündliche Vorgaben sofort in Notenschrift umsetzen können mußte.

Aber sicher, natürlich kann Musik ohne Schrift entstanden sein, eine Melodie kann einfallen, nur, daß sie dann nicht, wenn für gut befunden mit dem nach Guido nun wirklich trivial gewordenen Mittel der Notenschrift¹⁶ notabel gedacht worden sein könne, ist eine musikhistorisch dezidiert falsche Vorstellung, die so ominöse *Verschriftlichung* ist (historisch) nach Guido, dessen *Micrologus* ja kein unbekanntes Buch geblieben ist¹⁷ eine Selbstverständlichkeit für den professionellen *cantor*, jedenfalls für den, der auch in diesem Beruf

¹⁶Achtung! Guido unterscheidet zwischen musikalisch erwartungsgemäß unfähigen Musikwissenschaftlern und *cantores*, die auch *musici* sind, also Melodien direkt im Erfinden rational *verschriftlichen* können.

¹⁷Übrigens ein Hinweis auf die Professionalität des betreffenden Fachpersonals im lateinischen Mittelalter — heute würden vergleichbare Schriften wohl wegen zu großer Schwierigkeit lieber unbeachtet gelassen.

keine *bestia* sein will: Ob man konkret notiert oder nur rational notierbar denkt und singt bzw. geistig repräsentiert, ist da eher zweitrangig, soweit jedenfalls ist die Technik der Notation der Melik fortgeschritten, man hat das Niveau der antiken Notenschrift erreicht — allerdings mit einem System, das offensichtlich der geistigen Repräsentation melischer Vorgänge wesentlich, ja grundsätzlich besser entspricht als das antike, das der Buchstabenschrift parallel ist.

Welch absurde Vorstellung, daß die, die von Jugend an keine musikwissenschaftliche Literatur lesen mußten, sich also auf ihre eigentliche Aufgabe konzentrieren konnten, nur gedrillt worden seien, Melodien rational denken zu können, d. h. in skalisch oder intervallisch festgelegten Tönen, von vornherein und absolut unfähig gewesen sein müßten, auch Mehrstimmigkeit rational, also a priori schreibbar erfinden zu können — und dann den für die Zeit, wenn auch vielleicht nicht für moderne Musikwissenschaftler trivialen Weg der Notierung gegangen sein dürfen! Warum dürfen sie das nicht, nur um den ewigem Topos der *oralen Praxis*, so als eine Art musikalischer Analphabetismus kompatibel sein zu können.

Merke: So ungeheuer schwer einem normalen modernen Musikwissenschaftler auch nur die Vorstellung sein mag, daß man neu gehörte, neu erfundene Melodien auch noch ganz trivial schreiben kann, so selbstverständlich war diese Fähigkeit für die liturgischen Sänger des 11. und 12. Jh. Schließlich sind nach der Auskunft Guidos schon die Sängerknaben dieser, raumanalogen Schrift fähig, noch bevor sie die, sicher stärker abstrakte Buchstabenschrift der Sprache gelernt haben. Die Musikwissenschaftler, die dazu wohl unfähig schon zu seiner Zeit waren, erwähnt Guido ja explizit — aber, soll man ausgerechnet die zum musikhistorischen Maßstab der Zeit machen? Das kann man mit Sicherheit nicht: Die haben auch keine Organa gemacht, weder schriftlich noch in *oraler Praxis*: Die organale Kunst war die des professionell herausragenden Solisten, warum der vor einer Niederschrift noch besondere Hemmungen gehabt haben sollte, ist a priori nicht zu erkennen — und wer weiß, wieviele einzeln notierte *organa* verloren gegangen sind, z. B. weil oder nachdem sie in Sammlungen untergebracht wurden?

Natürlich, *Peripherie und Zentrum*, um einen weiteren der beliebten Topoi zu nennen¹⁸ sicher, da hat es sicher auch noch Hinterwäldler gegeben¹⁹ — aber

¹⁸Warum man sich nicht auf den wirklichen musikalischen Fortschritt — den kann man gerade im Mittelalter ganz technisch verstehen — konzentrieren dürfen soll, sondern auch die zurückgebliebenen Sänger der Liturgie einer liebevollen Beachtung unterziehen soll, ist nicht so ganz verständlich, es sei denn, um Themen zu haben.

¹⁹Die z. B. noch Motetten mit „unrhythmischen“ Neumen schreiben, und geistlich kontrafizieren — abgeschrieben haben kann der Betreffende die Musik ja wohl nicht, die muß er gehört haben, um sie dann sofort in die ihm als „Hinterwäldler“ geläufige Neumenschrift umsetzen zu können.

doch wohl nicht in Paris! Die eigene Unfähigkeit auch noch dem Mittelalter total anachronistisch überzustülpen, sich nicht einmal den Gedanken zu machen, warum, wie erwähnt, die Schrift von Guido, die gerade diese Fähigkeit als Forderung an jeden ernstzunehmenden und sich vom Tier unterscheiden wollenden *cantor musicus* aufstellt, die am weitesten und meisten verbreitete theoretische Schrift im Mittelalter gewesen zu sein scheint.

Von der Ausbildung der liturgischen Sänger her gesehen, war also Notenschreiben eine Selbstverständlichkeit — diese *cantores* und *organistae* waren eben keine reinen Praktiker, das waren keine *bestiae* in ihrer Praxis, keine musikfachlichen *ἰδιώται*, die auch nach hundert Jahren Praxis unfähig waren, auch nur eine unbekannte gehörte Melodie rational, und das heißt schreibbar zu denken, das waren rational im Sinne Guidos ausgebildete Musiker, denen die Idee, einen *liber* oder auch Einzelblätter mehrstimmiger liturgischer Musik zu schreiben, nachgerade trivial sein mußte. Man darf eben nicht einfach von eigenen Unfähigkeiten auf die früherer Epochen schließen: Für Leonin, den als *nebulös* zu qualifizieren nach den eindeutigen Aussagen des *unbekannten* — genau das heißt Anonymus — Anonymus 4, Klaus Pietschmann überlassen sei, jedenfalls war die Fähigkeit, Noten zu schreiben, selbstverständlich, so daß die Aussage von Anonymus 4, daß Leonin einen *liber* verfaßt habe, überhaupt nichts Auffälliges an sich haben kann — schließlich muß es ja Träger der *entwickelten oralen Praxis* gegeben haben, das kann doch im 12. und 13. Jh. nicht eine Gruppe von irgendwie rein *oralen* Praktikern gewesen sein? Man wird doch in Paris an einer nicht gerade *distanten* Kirche nicht irgendwelche musikalischen Ignoranten singen gelassen haben, sondern professionelle Musiker, denen eine *Verschriftlichung* kein Problem gewesen sein kann, ob als Idee oder als Wirklichkeit.

Einmal darauf zu achten, wie individuell die Melodien denn sind, wie „komponiert“ sie sind, das fällt solchem Wiederholen gängiger Gemeinplätze nicht ein, man kann sich so hoch über diese Niederungen stehend verstehen, wenn man allgemeine Erscheinungen gefunden haben will, um deren Konkretisierung in der Struktur der betrachteten Musik man sich der Tiefe der erfundenen Allgemeinplätze wegen — *Zeit und Ewigkeit*, und das auch noch in der Musik — wegen natürlich nicht mehr kümmern muß.

Daß diese Melodien so aus dem Bauch, nein, in der Liturgie natürlich dem Herzen musikalischer ausschließlich *oralen* Praktiker entströmt sind, bis dann irgendein anachronistischer, natürlich immer und methodisch zwingend im angeblich *Nebulösen* bleibender offener Narr auf die Idee gekommen ist, die *organa* auch noch in einem *liber*, genau wie die Gradualbücher — das ist übrigens schon etwas länger als Klaus Pietschmanns neueste Entdeckungen bekannt und behandelt worden — zu notieren, erscheint allein deshalb

als eine recht *nebulöse* Vorstellung²⁰, weil Klaus Pietschmann an keiner Stelle verrät, wie wer wann überhaupt auf eine solche Idee gekommen sein könnte — ausgerechnet Pariser Wissenschaftskreise? wo die quadrivialen Fächer fast der Nichtbeachtung verfallen waren? Daß das zum Ende des 13. Jh. etwas „besser“ wird, hat erst nach Formulierung einer Notationslehre aufgrund diskreter Proportionen²¹ mit der Notation von Musik zu tun. Daß sich Thomas mit dem Problem der Notierung „rhythmischer“ Musik befaßt haben könnte, kann man klar ausschließen.

Aber, warum sollte man solche konkreten Einzelheiten beachten, z. B. auch die, was denn eigentlich einen akademischen Denker dazu gebracht haben könnte, auf die Idee zu gelangen, angeblich rein *orale Praxis* — und das gibt es seit Guido in der Musik der Liturgie nicht mehr (natürlich modulo eben der „Hinterwäldler“²²) — in Schrift zu „überführen“ (in einem mystisch vagen emphatischen Sinne), wo das doch genau die Fähigkeit der musikalischen Praktiker der Zeit war — wo, muß und darf man dann doch schon fragen, gibt es in der wissenschaftlichen, philosophischen Literatur der Zeit auch nur

²⁰Es ist sicher ein methodischer Kunstgriff, „störende“ musikhistorische Zeugnisse nicht etwa als Aufgabe zur Prüfung von Thesen zu verstehen, ja willkommen zu heißen, sondern dann als minderwertig oder wertlos, nicht beachtenswert o. ä. zu qualifizieren; eine recht beliebte Praxis. Übrigens erscheinen ja auch die von dem Anonymus genannten konkreten Stücke nicht gerade als Musterbeispiele für *nebulöse* Fabulierungskunst.

²¹Zu neuem Tiefsinn über Anonymus 4 als Kontinuumtheoretiker vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 108 ff. und 683 ff.

²²Und wie die Emendationshinweise „gegen“ Chromatik noch bei Johannes Cotto zeigen, hat es solche gegeben, die noch nicht ausreichend mit dem Tonsystem der Rationalität vertraut waren: In den *toni*, in denen *affinales* nach Meinung von Johannes Cotto nicht so trivial verfügbar sind, z. B. dem 4., muß man deshalb ebenfalls nach seiner Meinung zwischen ignoranten *cantores* und *musici* unterscheiden, wobei letztere natürlich keine reinen Musikwissenschaftler, sondern *cantores musici* im Sinne von Guido sind (die Begriffsbildung ist nicht Guidonisch, kann das Gemeinte aber verdeutlichen, ed. S. v. Waesberghe, S. 102, 13): *Si aliquotiens in cantu tetrardi ulla evenit aberratio, dicimus eam procedere ex cantorum inscitia et corrigendam esse musicorum peritia*. Natürlich hat es noch rein *oral* praktizierende *cantores* gegeben, die auch Hermann brandmarkt, nur dürften diese, durch spezifische Irrationalität, nämlich Unfähigkeit der korrekten Ausrichtung am diatonischen System „ausgezeichneten“ reinen Praktiker musikhistorisch nicht gerade wesentlich sein. *Ib.*, S. 104, 4, werden nochmals die *imperiti cantores* genannt (auch, *ib.*, S. 106, 15, als *indocti* qualifiziert), neben denen es also auch *periti* gegeben haben muß.

Man sollte übrigens nicht ganz übersehen, wie Johannes Cotto deren musikalische „Sünden“ anspricht: Sie werden als Verstöße von Ausführenden gegen eine gegebene, nicht nur authentische, sondern im Sinne der Theorie richtige Melodiegestalt verstanden. Natürlich gibt es für die Zeit wie schon davor die Differenzierung zwischen musikalischer Form und, eventuell entstellender, Ausführung, die dann aber Gewohnheit geworden ist, natürlich als Verstoß: *... pravis vocibus suis quosdam a suo cursu detorquent cantus ...*, ed. S. v. Waesberghe, S. 107, 25. Unterhaltsam ist es, zu bemerken, daß das Kapitel über die unterschiedliche Wirkung von Musik auf unterschiedliche Menschentemperaturen als Folgerung dieser Nachweise der Übeltaten von *inepti cantores* verstanden wird, *ib.*, S. 109, 2 — die besondere Abscheulichkeit solcher „Fehler“ liegt also auch darin, die — behauptete — spezifische Wirkung der Tonarten „durcheinander“ zu bringen.

den kleinsten Hinweis darauf, daß irgendwelche akademischen Zirkel auf die Idee gekommen sein könnten, rein mündlich existierende Musik plötzlich zu notieren — nein, diese Idee kommt schon aus der musikalischen Praxis, denn selbst Klaus Pietschmann wird nicht nachweisen können — er überlegt sich solche Frage natürlich von vornherein nicht —, daß ausgerechnet in deutlichem Kontrast etwa zu den Sängern anderer musikalisch liturgischer Zentren²³ die in Paris a priori unfähig gewesen sein sollen, vielleicht ja vom König selbst ausgesucht (aber der hat ja sogar die Niederschrift einer weltlichen Melodie befohlen, zudem noch an zwei Orten, wohl der Sicherheit wegen), Musik rational denken zu können. Jedenfalls wäre dazu erst einmal nachzuweisen, daß liturgische *organistae*²⁴ von ihrer Aufgabe her musikalisch analphabet gewesen sein müßten, also nicht Guidos Standard entsprochen haben dürfen: Das wäre doch wohl lächerlich und unsinnig.

Die Moral von der Geschichte ist, daß man wenigstens beachten sollte, daß für das 12. Jh. an musikalisch hochstehenden Bildungsstätten, und das war die wesentliche Kirche in Paris doch wohl, die *Verschriftlichung* von Musik, von musikalischen Erfindungen, ja von Kompositionen Selbstverständlichkeit war, nichts anderes: Nach Guido kann es sich höchstens der damalige und somit auch der moderne Musikwissenschaftler leisten, solche seltsamen Unfähigkeiten zu haben — die Zeit von Leonin war selbstverständlich und durchgehend im Bereich der ausgebildeten liturgischen Musiker schriftlich, nicht *oral*. Natürlich hat man gesungen, insofern war „man“ natürlich *oral*, das sind auch heutige Sänger und Sängerinnen²⁵, und sicher konnte man auch mehrstimmig improvisieren — daß man das Ergebnis aber nicht hätte, und zwar unmittelbar, *verschriftlichen* können, und daß „man“ daher nicht schon allein technisch auf die Idee gelangt sein könne, einen *liber* mehrstimmiger Musik zu verfassen²⁶ — natürlich zu den Gattungen, die von Anfang an li-

²³Die Sänger in der Welt waren tatsächlich noch für einige Zeit wenigstens musikalische Analphabeten, z. B. in Deutschland, wie Gottfried von Straßburg nahelegt — darüber hat Verf. an anderer Stelle geschrieben. Daß ihnen deshalb übrigens der Werkbegriff unbekannt gewesen sein sollte, wäre eine falsche Voraussetzung — dazu sollte man die bestehende Literatur einmal beachten, wenn man nicht durch a priori Unfähigkeit zur Lektüre konziser wissenschaftlicher Texte davon befreit sein sollte.

²⁴Achtung! es gibt diese Bezeichnung auch für den weltlichen Spielmann, was neuestens R. Flotzinger so grandios nicht verstanden hat, obwohl er in der von ihm als Quelle angegebenen Sekundärliteratur nur eine halbe Seite hätte weiterlesen müssen, um eines Besseren belehrt zu werden (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 187 ff., Anm. 102.).

²⁵Wozu man einige diesbezügliche Bemerkungen von E. Th. A. Hoffmann beachte: Wenn es Sängerinnen gab, die nur durch „endloses“, natürlich nicht *ewiges* Vorspielen, eine Melodie zu fassen, fähig waren — dafür gibt es übrigens auch in der arabischen Musikkultur des Mittelalters Parallelen —, wird man die Musik zu seiner Zeit kaum als dominant *oraler Praxis* entstammend bezeichnen wollen.

²⁶Und daß die Aussage von Anonymus 4 zur Linienschrift in den verschiedenen Gesangbüchern,

turgisch funktional reine Musik waren (modulo der Postulate von Augustin) —, wäre eine derart anachronistische Absurdität, daß ein Eingehen auf derartige Vorstellungen schon ärgerliche Gefühle macht. Es geht doch nicht mehr an, immer dieselben Topoi zu wiederholen und Forschungsergebnisse oder wenigstens vorgelegte Quellen systematisch unbeachtet zu lassen, nur um tiefe Dinge sagen zu können.

3

Und diese tiefen Dinge findet Klaus Pietschmann in der angeblichen Analogie zwischen Haltetönen des *organum purum* und der Ewigkeit. Als ob der von ihm — angesichts allein seiner Aussagen zu Musik geradezu exemplarisch extrem defizient²⁷, offenbar nach, zudem noch unzulänglicher, s. u., Sekundärliteratur — „zitierte“ Augustin nicht klar gesagt hätte, daß menschliches Maß nie ausreicht, erst recht nicht sinnliche Erscheinungen wie Musik, auch nur

ed. Reckow, S. 60, 5, unbedingt *nebulös* seien, ist nicht zu erkennen: Man erfährt daraus, daß es doch wohl *libri* gab, speziell für die *organistae*, in denen man hier natürlich nicht Spielleute sehen wird: *Sed tales libri apud organistas in Francia, in Hispania et Ragonia et in partibus Pampiloniae et Angliae et multis aliis locis non utuntur sec. quod plenius patet in suis libris*. Natürlich könnte man diese Formulierung in dem Sinne lesen wollen, daß die *organistae* nur die normalen Choralbücher verwendet haben könnten, müßte dann aber erklären: *Sed nota, quod organistae utuntur in libris suis quinque regulis, sed in tenoribus discantum quatuor tantum, quia semper tenor solebat sumi ex cantu ecclesiastico notato quatuor regulis etc.* ..., und müßte auch erklären, welchen Sinn es haben könnte, daß die *organistae* der genannten Länder ausgerechnet eigene, ihnen dezidiert zugeordnete *libri* gehabt haben sollen, wenn es sich dabei nur um dann ja wohl notwendige „Unterlagen“ für eine, angeblich nur, *orale Praxis* gehandelt habe — die organalen oder diskantilen Stimmen benötigen also fünf Linien, wogegen für die *tenores* die „klassischen“ vier ausreichen. Man muß also eine genuine Verbindung von *organistae* und *Notenlibri* voraussetzen — und, es muß also noch mehr Bücher mit Mehrstimmigkeit gegeben haben, als heute überliefert, das ist die notwendige Folgerung. Es ist klar, warum die Bücher der *organistae* fünf Linien für die „mehrstimmigen“ Stimmen benötigen.

Gefragt darf aber doch auch einmal werden, ob und warum die Menschen im Mittelalter nicht gewisse technische Bequemlichkeiten genutzt haben dürfen: Die Notierung von *organa* erspart doch erheblich an ad hoc zu erbringendem Aufwand und schließt, bei rein und allein *oraler Praxis* notwendig auftretende Fehler weitestgehend aus: Warum darf man eigentlich die Nutzung von Notation nicht auch in diesem Sinne voraussetzen, wie angesprochen, dumm können gerade die *cantores* und *organistae* im Mittelalter, „sogar“ in Paris nicht gewesen sein, daß sie denn sozusagen sehenden Auges auf die Vorzüge und Bequemlichkeiten der ja geläufigen, eingebläuten Notenschrift freiwillig verzichtet haben sollen, nur um die Idee des Komponisten als etwas im lateinischen Mittelalter geradezu Abwegiges oder gar Obszönes zu rechtfertigen; das ist beim besten Willen nicht einzusehen.

²⁷Zu glauben, mit einem einzigen, zudem noch kontextmäßig *überzeugend* unvollständigen Zitat aus Augustins nicht gerade kleinen Werk Augustins Ewigkeitskategorie in den *tenores* von *organum purum*-Stellen entdeckt, und auch noch wesentlich Neues zur liturgischen Funktion dieser Organa gesagt haben zu wollen, würde man sicher als an Hybris grenzende Anmaßung bewerten müssen — wenn denn der Autor sich der Relevanz von Augustins Vorgabe für liturgische Musik und die Funktion des Beispiels des Ablaufs von Musik gerade bei der Diskussion des Problems der Zeit bei Augustin auch nur ansatzweise bewußt gewesen wäre.

ein Symbol für die Ewigkeit abgeben zu können — das kann zeitlich sich Erstreckendes nicht, es kann höchstens den totalen Unterschied zur Ewigkeit verdeutlichen. Die Ewigkeit als menschlich durch das Unendliche der *ratio* faßbar verdeutlichen „kann“ zwar die Proportion, aber doch nicht klingende Musik. Es wäre eine geradezu absurde Vorstellung, daß sinnlich Erscheinendes, und das ist auch die Musik der Liturgie, sogar gefährlich sinnlich endlich, Symbol für das Überzeitliche sein könne, für die Ewigkeit — aber, natürlich, solche a priori Fragen stellen sich doch für den forschenden Neuerforscher nicht.

Nun erkennt aber auch Klaus Pietschmann, daß die übrigens offensichtlich ja ein Repertoire bildenden *organa* für die Messe einmal bestimmte Gattungen betreffen, z. B. keine Introitus und keine Communionen, und zum anderen nicht durchgehend alle Gradualia oder Alleluia im Kirchenjahr.

Das erste erklärt sich recht einfach aus der bereits bemerkten Stellung dieser beiden Gattungen: Sie sind die ursprünglich solistischen, vor allem aber nicht eine liturgische Handlung begleitenden Gattungen — daß diese liturgische Tradition bei der Schaffung der *organa* noch lebendig war, und nicht irgendwelche tiefsinnigen Symboliken für diese „Auswahl“ bzw. Konzentration der Mehrstimmigkeit auf Gradualia und Alleluia „in“ Nôtre Dâme verantwortlich waren, dürfte damit, übrigens seit Entdeckung dieser Musik geläufig sein: Es handelt sich um die Gregorianischen Gattungen, die ein Auftreten von Musik, im Rahmen der Liturgie, an sich vorsehen, und deshalb bekanntlich auch nicht gerade arm an höchstem musikalischen Aufwand sind, nämlich z. B. sehr große Melismen haben (von den „begleitenden“ *longissimae melodiae* ganz abgesehen, s. u.)

Das zweite Auswahlkriterium besagt ja wohl auch etwas: Eine, wie auch immer *hoch* oder vielleicht sogar noch *höher* entwickelte *orale Praxis* der Mehrstimmigkeit kann ja wohl eben als solche *Praxis* ohne Probleme auf alle Alleluias angewandt werden, da ist nicht erkennbar, daß nur besondere Festgrade, die schon seit der *Scolica Enchiridias* als auch musikalisch wirksame Faktoren literarisch geläufig sind, in dieser Weise *oral* praktiziert worden sein sollten oder könnten, die Winchester Organa singen sozusagen alles mögliche mehrstimmig (natürlich auch bestimmte Gattungen) — übrigens doch etwas seltsam, daß man da auf die Idee kommt, auch eine rein *orale Praxis* einmal zu notieren, wenn man Notieren nicht als Selbstverständlichkeit auch für Musik angesehen hat, das sogar noch in adiaستمatischem Stadium; die Technik ist improvisatorisch sicher nicht allzuschwer zu bewältigen, sie kann aber jederzeit selbst adiaستمatisch notiert werden — und wird eben auch notiert.

Also: Wenn man eine, wie hoch auch immer entwickelte *orale Praxis* der Mehrstimmigkeit besitzt, gibt es keinen Grund, diese *orale Praxis* auf die solistischen Meßgesänge nur besonderer Festlichkeit zu beschränken, *oral*

praktizieren kann man dann doch wohl beliebig alle diese solistischen Gesänge.

Demgegenüber werden nur ganz bestimmte Feste bzw. deren solistische Meßgesänge so ausgezeichnet — diese *orale Praxis* hat also einen sehr hohen, dem liturgischen Grad entsprechenden Grad an musikalischem Aufwand — und da muß man fragen (oder sollte es wissen), woher eine solche Verbindung stammen könnte (denn im Gregorianischen Choral ist sie nicht besonders deutlich ausgeprägt, wohl aber hinsichtlich des Vortrags explizit formuliert²⁸).

Andererseits zu glauben, daß von liturgischem Denken her, die Meßgesänge eines weniger „aufwendigen“ Festes weniger wichtig gewesen sein sollten, weniger musikalische Bedeutung gehabt hätten, also eine frei verfügbare *orale Praxis* sozusagen ganz natürlich ausgeschlossen haben müßten, erscheint angesichts der Gregorianischen Vorgabe nicht so ganz plausibel — und es gibt Feste, die von den ND-Organen nicht bedacht werden, die nicht gerade liturgisch wertlos oder geringerer Bedeutung wären: Jede Messe ist, und damit alle Teile ihrer Liturgie, auf die Wandlung bezogen, jeden Tag, keine Kleinigkeit, sondern liturgisch bedeutsam.

Wenn also sozusagen dennoch, trotz der Existenz liturgischer Melodien für jede Eucharistiefeier in Greg, und der beliebigen Verfügbarkeit einer *hoch entwickelten oralen Praxis* nur besondere Meßliturgien mehrstimmige solistische Gesänge erhalten, ist doch wohl plausibel, daß diese dann nicht mit einer letztlich ubiquitär anwendbaren *oralen Praxis*, sondern mit einer besonderen Kunst der Mehrstimmigkeit ausgezeichnet worden sind, d. h. daß hier eine sehr bewußte Auswahl von betreffenden Meßgesängen getroffen wurde, die zusätzlich noch mit mehrstimmigem Aufwand an *iubili* versehen werden soll-

²⁸ *Praeterea ... psalmi vel alia quaelibet melodia ad rationem causae vel temporis, pro paucitate vero seu multitudine cantorum celsius vel humilis canendi sunt ...*, ed. Schmid, S. 176, 320. Andererseits liegt diese Koppelung ja auch nicht gerade fern, und daß gerade die Mehrstimmigkeit einen *ornatus ecclesiasticorum carminum* darstellt, liegt nicht nur auf der Hand, sondern wird vom Autor der *Musica Enchiridis* auch noch explizit gesagt, ed. Schmid, S. 56, 49 — und daß der Grad an *ornatus* dem Festgrad zuzuordnen sein kann, dürfte auch nicht unbedingt weiterer Belege bedürftig sein. Man sollte diese Funktionsbestimmung — einmal als *superficies ornatus*, zum anderen ebenfalls als *superficies* Einblick in die harmonische Ordnung der Welt gewährend — nicht einfach deshalb für unbedeutend halten, weil man gerne *übergeordnete Bedeutungsebenen* haben will, das Fach doch wenigstens ansatzweise an tiefere, vornehmlich theologisch philosophische Gedankengebäude heranzuführen, wenn das z. B. weder die Philosophie der Zeit, hier der Scholastik, noch die Musik selbst ermöglichen: Daß man dabei die Tiefe von Augustins Bewertung der Aufgabe und Gefahr von Musik in der Liturgie der abendländischen Kirche völlig übersieht, schmerzt dann nicht, wenn man davon nichts weiß: Nur, diese Erörterungen sind Grundlage der Wertung von Musik im Abendland und damit Voraussetzungen ihrer spezifischen Sonderentwicklung geworden, also durchaus beachtenswert: *Von Herzen möge es wieder zu Herzen gehen*, ist nicht irgendeine Floskel ohne Wert, sondern bezeugt die Tiefendimension dieser Wertung.

Die Mehrstimmigkeit von ND allerdings ist in einem über die der *Musica Enchiridis* weit hinausgehenden Maße fähig, *ornatus* zu sein, sie kann nämlich auch *iubilus* sein, und als solcher zu bereits bestehenden *iubili* zusätzliche hinzufügen.

ten: Das weist klar auf rationale, liturgisch eindeutige und systematische Entscheidungen hin — und warum, muß man doch fragen, darf es eigentlich nicht eine entsprechende Entscheidung gegeben haben? Der Entscheid für eine besondere, nur durch die „hinzugefügte“ Mehrstimmigkeit (modulo einstimmiger Gattungen wie Sequenzen) zu erfüllende keweilige besondere und strukturelle musikalische Aufwendigkeit muß ja wohl ganz konkret getroffen worden sein.

Es gibt also einen sehr guten Grund für die Idee — und warum soll oder darf es im Mittelalter nicht auch einmal neue Ideen besonders schöpferischer Geister gegeben haben? —, für diese ausgewählten, musikalisch besonders aufwendig zu gestaltenden solistischen Gattungen, die schon als solche liturgisch seit jeher herausgehoben sind, einen eigenen *liber* anzufertigen — wie gesagt, Notenschreiben war trivial für die musikalischen Fachleute der Zeit, und Anonymus 4 spricht explizit von einem *liber de gradali et antiphonario* (ed. F. Reckow, S. 46, 7), also einer Parallele zu Gradualbuch und Antiphonar, nur eben mehrstimmig, ein *liber organi*.

Warum darf also nicht Leonin den Gedanken gehabt haben, für diese solistischen Gattungen (und, es sei wiederholt, als solche sind diese sozusagen urliturgisch als besonders „musikalisch“ ausgezeichnet) und die ausgewählten Feste (nicht durchgehend trivial!) eben ein Repertoire anzufertigen, analog zum Gradualbuch, aber eben nur für diese bestimmten Lieder? nur, weil es in dieser Zeit in Paris keinen Leonin gegeben haben darf, der Komponist war? der als *optimus organista* eine Tradition eben als Verfasser eines *liber* begründet hat²⁹ — etwa deshalb, weil dann im Lauf der Zeit Veränderungen stattgefunden haben? Veränderungen, Varianten, aber auch umfangreiche Ersetzungen³⁰ die durch stilistische Entwicklungen bedingt waren, die Leonin noch nicht kannte? das darf es nicht gegeben haben? Dann wüßte man

²⁹Wenn Anonymus 4 bei der Diskussion des *discantus* sagt, ed. Reckow, S. 74, 7: *Cantus vel tenor est primus cantus primo procreatus vel factus. Discantus est secundo procreatus vel factus, supra tenorem concordatus. ...*, ist nicht zu erkennen, daß er hier eine revolutionäre Neuerung ausspräche, wenn er die beiden „beteiligten“ Melodien äquivalent als *cantus factus* sieht, die „zusätzliche“ Melodie oder Stimme hinsichtlich ihrer *Gemachtheit* natürlich eingeschränkt durch die Forderung *concordatus* zu sein. Es wird doch wohl immer ein Individuum gewesen sein, das den *discantus* — hier allgemein verstanden — *creavit*, denn eine Entstehung aus einem Kollektiv dürfte unausführbar gewesen sein. Es ist übrigens auch nicht zu sehen, daß der Anonymus im *tenor* eine herstellungsmäßig in dem Sinne primäre Stimme sähe, daß seine rhythmische Verfassung im *organum purum* als potentieller Symbolträger existieren könnte.

³⁰Wie z. B. im Organum *Viderunt omnes* **W**₂ eine „sehr“ andere Fassung als **F** bzw. **W**₁ z. B. auf *Notum fecit* singt: Warum sollte es solche Ersetzungen älterer Partien durch neuere nicht geben können, handelt es sich doch um eine liturgisch mehrfach gesungene Musik, in der Stellen, die nicht mehr gefielen, einfach ersetzt werden konnten, womit Leonins Vorgabe weder kein Werk ist, noch der, der die Stelle ersetzt hat, nicht an die Gültigkeit seiner Verbesserung als Teil eines Werkes geglaubt haben kann.

doch ganz gerne, welche Gründe dafür angeführt werden können — daß nur Anonymus 4 davon berichtet? Dieser Autor hat auch einen bemerkenswerten Text verfaßt, einen, der nicht dem Schema der abstrakten reinen Musiktheorie etwa von Johannes de Garlandia folgt: Vielleicht ist ja gerade der Umstand, daß Anonymus 4, warum nicht von Paris kommend?, *räumlich und zeitlich distant* Dinge für seine Leser niederschreibt, die in Paris eben in Fachkreisen geläufig waren, nicht aber bei *zeitlich und räumlich distanten* Musikinteressierten, die es doch auch in englischen Klöstern gegeben haben dürfte. Johannes de Grocheo unterrichtet dann eben *iuvenes*, sicher keine kleinen Kinder, sondern Adressaten, die keine *senes* waren — und kommt deshalb zu vergleichbar überraschenden Zusatzinformationen, die die Fachtheorie nicht kennen kann.

Natürlich wird man nicht erwarten können, daß Klaus Pietschmann auf die entsprechenden Anmerkungen entsprechender Hinweise und Ausführungen im 1. und 4. Band von Verf. *Musik als Unterhaltung* eingehen kann — warum nicht? ja, das kann man fragen —, auf ältere Literatur dazu hätte er schon reagieren können; z. B. auf die Bezeichnung von *clausulae* als *Melismen*. Hier bleibt damit nur zu wiederholen: Die Konzentration der Mehrstimmigkeit auf solistische Liedgattungen der Liturgie dürfte liturgisch in dem Sinne trivial sein, daß Graduale und Alleluia eben die aufwendigen, nämlich solistischen Liedgattungen des Gradualbuchs sind (der Sonderfall des Offertorium paßt hier, bedauerlicherweise, nicht); die Wahl der Orte für *discantus*-Partien oder *organum purum*-Partien dagegen ergibt sich nicht etwa aus Symbolik, sondern aus ebenso klarem, rationalem liturgischem Denken (wobei die Unterscheidung beider Satzarten als zwei Techniken der Mehrstimmigkeit natürlich älter ist) — was schon in Greg melismatisch, also ein *iubilus* ist, wird nicht noch zusätzlich melismatisiert, was in Greg syllabisch ist, kann sozusagen zusätzlich mit *iubilus* versehen werden, so einfach ist das. Natürlich gibt es „Verstöße“, die durchweg erklärbar sind, wenn man sich die Musik einmal ansieht, die ja auch nicht gerade nur triviale Gestaltmerkmale aufweist.

Hinsichtlich der liturgischen Funktion dieser Gattungen der Meßgesänge trifft daher dezidiert nicht zu, daß es, ib., S. 58, *aus liturgischer oder musikalischer Sicht kaum* (sic!) *etwas für eine künstlerische Bevorzugung ausgerechnet von Graduale und Alleluia gäbe* — es handelt sich um die Gattungen, die allein nur als liturgische Musik existieren, das *Offertorium*, das übrigens seine Verse verliert, ist ebenfalls eine, eine liturgische „andere“ Handlung begleitende Gattung, was man beachten muß, wenn man sich, was Klaus Pietschmann nicht tut, die Frage stellen sollte, warum man nicht Offertorien wie *Vir erat* in ND-Organa besitzt — deshalb wurde oben von *bedauerlich* gesprochen, denn man hätte natürlich gerne gewußt, wie ein — produzierender — Sänger des *discantus* auf die exzessiven Wortwiederholungen reagiert hätte.

Beachten sollte man vielleicht auch die Bedeutung des *iubilus* und großer Melismatik; man könnte z. B. einmal versuchen, eine Gradualmelodie gut vortragen zu lernen, ästhetisch befriedigend für alle Hörer, vielleicht merkt einman dann mal etwas von dem spezifischen Stil und seiner Aufwendigkeit.

Daß das Graduale als exemplarisch solistischer Gesang verstanden wurde, und zwar lange vor der Zeit der ND-Mehrstimmigkeit könnte man schon aus dem Namen ersehen, wogegen das ebenfalls solistische Alleluia seine Bezeichnung vom Ruf nimmt — hinzu kommt aber auch, wenn man denn den Choral selbst beachten wollte, die umfangreiche Melismatik in Vers und Chorstück, wozu man z. B. W. Apels Bemerkungen S. 344 seines Werkes zum Choral vergleichen mag: Die musikalische Aufwendigkeit ist in diesen beiden Gattungen generisch, so daß der von Klaus Pietschmann, *ib.*, S. 59, dankenswerterweise den Urgründen der *databases* entrissene Beleg von Lothar von Segni Ende des 12. Jh.: *Rectius ergo faciunt, qui graduale non festivis aut modulatis vocibus efferunt, sed quasi cantum gravem et asperum, simpliciter potius et lamentabiliter canunt.* ... in einen wertungsgeschichtlichen Kontext zu stellen ist, nicht etwa den einer Abwehr organaler Aufwendigkeit, die solistischen Melodien boten Raum für solistische „Selbstdarstellung“, für die Darbietung schöner Stimmen etc.

Diese Bemerkung stellt eine gattungsmäßige Konkretisierung der Warnung von solistischer „Selbstdarstellung“ im Singen dar, auf diese wertungsgeschichtliche Tradition, sozusagen das Gegenstück zu Augustins Forderung an den Hörer von liturgischer Musik auf der Seite des Ausführenden, verbunden mit dem Topos der *olim pudens atque modesta musica* hat Verf. an einigen Stellen, wie leicht aus dem Inhaltsverzeichnis zu ersehen, in *Musik als Unterhaltung*, Bd. I, hingewiesen, es handelt sich um einen wertungsmäßigen, allerdings verbindlichen Topos der liturgischen Wertung von Musik, die Klaus Pietschmann natürlich nicht zur Kenntnis nehmen konnte — nur, wenn dann daraus inadäquate Folgerungen, nämlich spezifische Konkretheit gefolgert wird, ist ein solcher dezidiertes Verzicht auf Kenntnisnahme der wesentlichen Traditionen natürlich leicht irreführend, *ib.*: *Der Kardinal propagiert eine schlichte und klagende Gesangsweise, die festlichen Gradualgesängen klar vorzuziehen sei. Da er vor 1178 in Paris studierte, dürfte ihm die dortige Praxis elaborierter Gradualgesänge bekannt und möglicherweise bei der Abfassung dieses Absatzes im Sinn gewesen sein.* Nein, seine Aussage reicht für das traditionelle Graduale bzw. seine musikalische Funktion — und was soll eigentlich die Gegenüberstellung *schlichte ... Gesangsweise, die festlichen Gradualgesängen klar vorzuziehen sei ...?* Das Graduale stellt eine musikalische Form und Gattung dar, die vorgegeben ist, das Kritisierte kann also ausschließlich der Vortrag sein, die Gradualia müssen gesungen werden,

will man die traditionelle Messe feiern; und daß der Autor das nicht gewollte habe, ist seinen Formulierungen nicht zu entnehmen.

Hübsch wäre die Deutung von Klaus Pietschmann sicher; nur, eine der deutlichen Abwertungen der mehrstimmigen Praxis von Meßgesängen aus liturgischer Tradition findet man bei Johannes von Salisbury, worauf Verf. bereits in einem Beitrag zu den *Miscellanea medievalia* hingewiesen hat. Nein, der Kardinal bezieht sich auf das gerade bei der Gattung der Gradualia naheliegende, ja zwingende „sich Produzieren“ des Sängers — als Folge der spezifischen stilistischen Merkmale eben dieser Gattung: Beweglichkeit, wie man sie etwa im Grad. *Sciant gentes* im Vers auf *ut rotam* findet, dürften diese Gefahr für den Sänger deutlich genug machen: Der Kardinal gibt also eine generelle Wertungsaussage, eine der üblichen Warnungen vor zu großer Dominanz der *artificiosa vox*; schon Gregors d. Gr. Bewertung des hierarchischen Standes von (guten) Sängern macht diese Tradition deutlich. Insofern als es sich hier eben um eine generische Eigenschaft des Stils der Gregorianischen Gradualia handelt, muß man auch diese Formulierung im Rahmen der angesprochenen Wertungstradition, also ganz allgemein sehen, und die traditionellen Warnungen vor einem „theatralischen“ o. ä. Stil des Singens, z. B. bei Isidor.

Wenn Klaus Pietschmann den Text übersetzt: ... *das Graduale nicht mit festlichen oder rhythmischen Gesängen ausführen, sondern es wie einen ernsten und rauhen Gesang eher schlicht und klagend singen ...*, finden sich einige charakteristische Fehler: Das Graduale ist ein gegebener Gesang, der natürlich nicht mit irgendwelchen *festlichen oder rhythmischen Gesängen* ausgeführt werden kann: Es heißt deutlich *non festivis aut modulatis vocibus effere*, es geht also trivialerweise allein um die Ausführung, um die *vox*, die nicht *festiva aut modulata* sein soll, es geht letztlich also um die Tradition des Verbots besonders aufwendigen, schönen Stimmklangs, die *vox modulata* zudem ist natürlich nicht ein *rhythmischer Gesang*, sondern die besonders, etwa *more histrionum* gestaltete Gesangsart — wie der Kardinal auf die Idee gelangt sein könnte, ausgerechnet Graduallieder als *rhythmische Gesänge* zu formulieren, muß auch Geheimnis bleiben — auch in der Modaltheorie bedeutet *modulatus* nicht das Bezeichnete der rhythmischen *modi*; man sollte auch hier die Tradition kennen und daran den Wertungstopos des krächzenden Raben beachten: Die *contritio cordis* ist nicht adäquat durch besonders gepflegte Stimmkraft zu erreichen, weder beim Sänger, noch beim Hörer; hier ist geradezu alles unzutreffend: Der *Kardinal* gehört zu den Geistlichen, die diese Tradition des Postulats *simpliciter et lamentabiliter* zu singen, nicht sich mit seiner Gesangsfähigkeit zu prostituieren, ernst genommen haben — wie nicht wenige vor ihm.

Was die Stelle aber, außer ihrer Bestätigung der Bedeutung der gängigen

Wertungstradition hinaus belegen kann, ist der Umstand, daß, trivialerweise, das Graduale zu solcher Darstellung solistischer Kunstfertigkeit als Gattung genügend, ja geradezu exemplarisch Veranlassung gibt: Mit dem Alleluia zusammen — der *tractus* hat natürlich in dieser Zeit schon eine gewisse Sonderstellung³¹ — ist das Graduale die genuin „musikalische“ Gattung der Messe (und von den großen Responsorien dadurch unterschieden, daß auch die Verse keine Gesamtformeln nutzen).

4

Insofern also lag es nahe, ja war es zwingend, daß für eine sozusagen gegen diese Wertungstradition — die ja auch der genannte Johannes von Salisbury in schärfster Form vertritt³² — gerichtete, man könnte auch sagen, von dieser emanzipierte, Intention einer Steigerung des musikalischen Aufwands, analog zu der des umgebenden Gotteshauses, gerade diese zwei rein musikalischen Gattungen genutzt wurden — Sequenzen etc. konnte man nur hinzufügen, die Gradualia selbst und die Alleluias mußte man von der Gregorianischen Vorgabe nehmen (da konnte man nicht sein *ingenium* anwenden); nur war da, und hierin dürfte die wesentliche Neuerung von Leonin liegen — und

³¹Bei denen übrigens ein inhaltlicher Bezug zur Ewigkeit doch wohl nicht auszuschließen wäre — wenn also *tractus* nicht organal gesetzt werden, bedeutet dies eine Befolgung der nicht ursprünglichen Bewertung dieser Gattung als — liturgisch — „traurige“ Gattung, als einen Gesang zu Situationen im Kirchenjahr, in denen großer musikalischer Aufwand, besonders viele *iubili* nicht angemessen sind — und genau das bedeutet ja auch die liturgische Relation von *tractus* und *alleluia*: Auch hier folgt Leonins *Magnus liber* dezidiert den gesangstraditionellen Eigenschaften der liturgischen Unterschiede im Kirchenjahr, da gibt es z. B. so etwas wie eine Fastenzeit, in der das *alleluia* fehlt, also wird man auch *organa* da nicht finden: Da ist nichts symbolisch, sondern alles rational liturgisch gedacht.

Warum hierbei der *tractus* überhaupt erwähnt wird? weil er ebenfalls solistisch und musikalisch nicht ganz unaufwendig ist, also für Mehrstimmigkeit rein musikalisch gesehen durchaus passend gewesen wäre, das ist er aber liturgisch eben nicht; und das heißt klar, daß die organalen „Zusätze“ im Sinne der *iubili* zu sehen sind. Ja, sicher, man muß auch bei den trivialerweise liturgischen ND-Organen deren liturgische Funktion beachten, man sollte diese wirklich *ernstnehmen*, d. h. die entsprechenden ausführlichen Texte, vielleicht ja sogar die diesbezügliche spezifische Literatur, beachten und deren Inhalt nicht einfach durch neuerfundene Symboliken ersetzen wollen: ... *postquam lectionem* (scl. *doctrina prophetarum et apostolorum*) *cantatur a choro Graduale, quod significat perfectum vitae, et Alleluia, quod significat spiritualem exultationem, vel Tractus in officiis luctuosus, qui significat spiritualem gemitum; haec enim consequi debent in populo ex praedicta doctrina.* ..., Thomas, *Summa theol.* III, 83, 4: Es gäbe von der ursprünglichen liturgischen Stellung her also keinen Grund, den *tractus* nicht genau wie Graduale und Alleluia organal zu vertonen (solistisch, musikalisch aufwendig und Musik an sich ohne Begleitfunktion), von der — sekundären, hier aber genuin gewordenen — liturgischen Funktion des Bezugs zur Trauer gibt es den Grund, daß der *tractus* nicht im Sinne von *iubili* besondere *exultatio* ausdrückt; es ist wirklich ein guter Rat, die liturgische Funktion auch der ND-Organen ernstzunehmen, was ja nicht wenige frühere Gelehrte, die sich mit diesem Objekt befaßten, auch bemerkt haben.

³²Die neue Kirchenmusik als *pruritus lumborum excitans* zu bezeichnen, ist doch wohl ziemlich deutlich.

warum darf man Anonymus 4 hier nicht glauben? —, nun die Mehrstimmigkeit fähig, eine Aufwandssteigerung zusätzlich zum Choral zu leisten, nämlich eine Steigerung der Melismatik und natürlich auch der Klanglichkeit, nur an bestimmten Stellen übrigens, z. B. in den Intonationen bis zum *asteriscus* des Römischen Gradualbuchs. Insofern, wie man übrigens auch bei Verf. im ersten Band von *Musik als Unterhaltung* nachlesen kann — und die Nichtkenntnisnahme der da angeführten Quellen und Traditionen erweist sich für die bezüglichen Denkvorgänge von Klaus Pietschmann nicht gerade als sehr förderlich —, stellt der Entscheid, nur diese Gattungen, es sei wiederholt, an ganz bestimmten Stellen, der Melodien mehrstimmig zu setzen, einen eindeutigen liturgisch musikalischen Willensakt dar: Die Konzentration einmal auf diese Gattungen, zum anderen auf die großen Feste stellt also einen musikgeschichtlich wie wertungsgeschichtlich neuen, bewußten Akt dar, der allerdings ganz rational auf der Tradition der Gattungsstilistik der Gregorianischen Gattungen beruht: Die Mittel der Mehrstimmigkeit waren geläufig, natürlich auch als Improvisationspraxis, auch hinsichtlich der Unterscheidung von *organum*, „klassisch“ *organum purum*, und *discantus* gab es hier eine rein musikalische Tradition.

Wenn man die dann aber dezidiert konzentriert einsetzt, das als aktive Neugestaltung der Funktion von Mehrstimmigkeit für die Musik der Liturgie bestimmt, und noch gestaltungsmäßige Besonderheiten hinzukommen, die diese neu gewollte und geplant spezifisch eingesetzte Mehrstimmigkeit vor reiner, ausweislich der Niederschriften ja wohl auch nicht nur oder strikt nur *oraler Praxis* (auch anderer Provenienz wie in St. Iago) deutlich unterscheiden³³, wird die von Anonymus 4 geschilderte historisch einmalige Situation geradezu zwingend (ed. Reckow, S. 46, 6: ... *Magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus Organista, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio Divino multiplicando; et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni ...*, schreibt, nun wirklich nicht *nebulös*, sondern prägnant und auf Pariser Quellen, *on dit*, bezogen der vierte Anonymus. Also, man wollte — und das allerdings ist wertungsgeschichtlich nicht ganz trivial — ein *multiplicare servitium Divinum* auch durch den musikalischen Aufwand der Mehrstimmigkeit, was zur Herstellung eines betreffenden *magnum liber* geführt hat³⁴ — und genau dies entspricht der angedeuteten liturgisch musikalischen, bewußten Entscheidung: Wir setzen auf musikalischen Aufwand durch Mehrstimmigkeit in liturgisch rational durch die Wertungstradition der Gattungen festgelegter Weise; man steigert die Aufwendigkeit

³³Nämlich im angedeuteten systematischen Einsatz der beiden Satzmöglichkeiten.

³⁴Bei den *Lumbardi* scheint genau das nicht geschehen zu sein, die haben auch im Organum merkwürdige Dinge, zumindest zum Schluß, getrieben, wie dies Anonymus 4 sagt, ed. Reckow, S. 79, 7.

des *servitium Divinum*, indem man das *chanter la messe* in ganz spezifischer Weise mit einer, auch nicht mehr ganz neuen Technik, wohl aber deren spezifischer Ausgestaltung und, es sei wiederholt, liturgisch rational festgelegter spezifischer Nutzung systematisch erweitert.

Ist dieser Neuansatz, der in Wirklichkeit eine musikhistorische wesentliche Station ist, nämlich die auch liturgisch geregelte Verwendung von Mehrstimmigkeit an ganz bestimmten, es sei wiederholt, liturgiegeschichtlich ausgezeichneten „Stellen“ einzusetzen, wirklich so schwer zu verstehen, daß man die Notwendigkeit, diese Ordnung, eben auch der Mehrstimmigkeit, dann auch in einem dem Gradualbuch und dem Antiphonar vergleichbaren oder parallelen *magnus liber* niederzulegen nicht einsehen kann? Was die musikgeschichtlich so wesentliche Station darstellt, ist die Folge dieser Entscheidung, die von liturgischem Standpunkt aus dem Urteil von Johannes von Salisbury völlig recht gibt (und die Bulle *Docta sanctorum* rechtfertigt), musikgeschichtlich aber ein Glück darstellt: Diese Steigerung des musikalischen Aufwands, zunächst liturgisch voll gebändigt, ganz rational im Rahmen gehalten, führt zur Ver selbständigung eben dieses Mittels der Steigerung des musikalischen *ornatus*, was in der weltlichen Motette ihren expliziten Ausdruck findet, denn die absonderliche Vorstellung, daß etwa ein Dichter und Geistlicher wie Gautier de Coincy Verse wie *mammelettes a si dures* auf den Lobpreis der Jungfrau Maria hätte beziehen können, daß also „das Mittelalter“ die Dinge so ganz anders gesehen habe als heute, wird wohl hoffentlich niemand mehr annehmen wollen — allein, *quien sabe?*

Die Existenz eines *magnus liber* erscheint also auch liturgisch gesehen für den angesprochenen Vorgang geradezu zwingend — und die absurde Vorstellung, daß die Sänger der „mehrstimmigen“ Stimme oder *vox* nicht fähig gewesen sein könnten, ihre improvisierten Melodien im Gedächtnis aufzubewahren, zu notieren und als Vorschrift zu verstehen, ganz analog zu den „Vorschriften“, die die traditionellen liturgischen Liederbücher geben, ist schon angesichts Guidos nicht haltbar: Wie oben angedeutet, ist das Notieren von Musik als Voraussetzung der Rationalität des *cantor*, seinem wirklich verpflichtenden Selbstverständnis nicht als *bestia*, sondern als *homo*, also als *musicus* triviale Kenntnis: Der so vertieft sinnige Weg oder Pfad von *oraler Tradition* zur *Verschriftlichung* besteht technisch also überhaupt nicht (mehr), denn daß die *organistae*, die ja wohl einige musikalische Kunstfertigkeit gehabt haben müssen, so exotisch gesungen haben könnten, daß die Notation nicht mehr fähig gewesen wäre, ihre Einfälle festzuhalten, wird wohl selbst der Leser des *Vatikanischen Organumtraktats* nicht behaupten wollen. Warum denn gerade dieses Traktats? einfach deshalb, weil dieser sich, in der Formulierung nicht gerade klar, mit der Notwendigkeit der Nutzung der beiden alternativen Tetra-

chorde auseinandersetzt: Natürlich, die Mehrstimmigkeit fordert bald mehr an Notationsmitteln, als man vorher gebraucht hat (obwohl, noch zur Zeit von Johannes Cotto scheint ja einiges an Chromatik in der *oralen Choral-Praxis* virulent gewesen zu sein).

Was aber mit diesem, es sei wiederholt, musikgeschichtlich so bedeutsamen Akt eines liturgisch strikt und rational geregelten liturgischen Einsatzes der Kunst der Mehrstimmigkeit in ND — hier als Sigl verstanden — Zusammenhang, konnte man vorher auch nicht wissen: Diese Musik der Liturgie war, vergleichbar anderen Zusätzen zur „ewigen“ Gregorianik, historisch veränderbar, was natürlich Leonin noch nicht ahnen konnte, das wurde bald deutlich: Die mehrstimmige Technik, vielleicht ja zunächst in *oraler Praxis* erprobt — nur, es sei wiederholt, für diese Sänger war eine *orale Praxis* natürlich identisch mit einer *notierenden Praxis* —, konnte sich, und das erstaunlich schnell, weiterentwickeln.

Vergleichbares hat man ja auch in den Zusätzen: Die rhythmische Dichtungstechnik entwickelt sich auch von noch nicht so ganz „regelmäßigen“ Silbenfolgen zu den so schön „leierig“ vortragbaren Versstrukturen der Vagantenstrophe bzw. der Poesie wie *Stabat mater* Auch da gibt es eben Neues, genau wie dies Johannes Cotto für seine Person als Komponist — doch nicht als *oraler Praktiker* oder sonst etwas, es geht ihm um neugeschaffene Melodien, nicht um seine Kunst als Vorgänger von Enrico Caruso — fordert, und Hermannus Contractus wie Hildegard und andere kennen: Die Melodien und Texte sind wirklich nicht „mehr“ Gregorianischer Choral. Daß die Zeitgenossen dies nicht gemerkt hätten, mag glauben wer will, es trifft nicht zu, wozu man auch Anm. 509 des letzten Kapitels in Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, vergleichen kann, was man sollte, weil da Quellen genannt werden, es sei denn, man schätzt wie M. Haas und ihm methodisch in der Vagheit der Assoziationen vergleichbar Klaus Pietschmann die Fülle der Quellen nicht, gerät dann aber in Gefahr, nur noch Großes, Bedeutendes, aber nichts Musikhistorisches sagen zu können.

Es ist doch geradezu erschütternd, wie durch die Bindung an zu irgendeiner konkreten musikhistorischen Erkenntnis unfähige Gemeinplätze und deren immerzu wiederholte Verkündigung, hier des *Werkbegriffes* und des *Komponisten*³⁵ die Fähigkeit, das eigentlich Neue, das die ND-Schule (hier als Sigl verwandt) gebracht hat, zu sehen vernichtet wird. Andauernd wird man belehrt, daß die Betrachtung der als einmalige, eindeutige Formen notierten musikalischen Denkmäler — Achtung! diesen Begriff gibt Boethius an schon

³⁵Als ob musikalische Erfindung nicht auch im Mittelalter und erst recht in der Zeit der Notations-selbstverständlichkeit als individuelle Leistung bewußt gewesen sei, und als ob nicht die literarischen Quellen ausreichende Kenntnis davon geben, einschließlich der fiktiven „musikalischen“ Helden.

Hucbald bekannter Stelle vor — als einmalige, eindeutige musikalische Formen nicht mit dem Gemeinplatz übereinstimme, daß im Mittelalter alles mögliche an Musik möglich war, nur nicht der Komponist und sein Werk, auf das er als Schöpfung gar noch stolz gewesen sein könne — und wie ist das mit Abaëlard? und auch Hildegard? Und dennoch erhält man dadurch nicht auch nur eine konkrete musikhistorische Erkenntnis, außer der, daß es musikhistoriologische Gemeinplätze gibt, die an Vagheit und Aussagelosigkeit nicht zu überbieten sind.

Daß die Sänger der ND-Organa, zunächst ja wohl der zweistimmigen, immer nur improvisiert haben dürfen, entspricht genau dem Topos vom Choral als einer Art Homotopieklasse von Melodien, deren doch recht eindeutige Überlieferung eher ein Fehler der Musikgeschichte sein muß als ein Zeugnis dafür, daß es eine feste Form schon in *oraler Praxis* gegeben haben muß. Denn warum *orale Praxis* unbedingt mit Vagheit der musikalischen Form verbunden sein muß, so wie Homers Dichtung offenbar nur eine Art zufällig erhaltene Manifestation oder Individualisierung eines Kontinuums an entsprechender Dichtung gewesen sein sollte³⁶, erschließt sich dem, der diese Werke liest und gar noch zu interpretieren wagt, nämlich als individuelle Erscheinung, beim besten Willen nicht.

Daß die Organa als nicht Gregorianische Zugaben, als ein Beispiel für die Erfüllung des Postulats, musikalisch die eigenen³⁷ *ingenia exercere*, dienen können, und zwar, und da liegt die eigentliche und musikhistorisch wesentliche Neuerung, mit oder in Mehrstimmigkeit, aufgefaßt als notierte, einmalige musikalische Kunst, analog zum Choral bzw. wie die schon lange Zeit vorher generell *verschriftlichte* Einstimmigkeit³⁸ systematisch zum Teil der liturgischen Musik gemacht wird. Und genau dies bedeutet die Konzentration auf die beiden solistischen, „stationären“, nicht begleitenden Liedgattungen der Messe, und die anderen liturgischen Faktoren, die bei der Anwendung von Mehrstimmigkeit *ad multiplicandum servitium Divinum* wirksam sind; man kann also von einer höchst bewußt und rational gesteuerten Anwendung sprechen, gerade in dieser Determiniertheit äußert sich das Neue der ND-Organa, nicht in irgendeiner mit tiefen Assoziationen versehenen *oralen Praxis*, die in

³⁶Vgl. Verf. *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 12 ff.

³⁷Angesichts dieser klaren, unabdingbaren Unterscheidung zwischen einem gegebenen, auch als Aufführung verbindlichen alten Repertoire und der eigenen Schaffenszeit an musikhistorischem Bewußtsein des Mittelalters zu zweifeln, erscheint nicht nur etwas abwegig — die Entwicklungsfähigkeit der Mehrstimmigkeit macht die musikhistorische Distanz zur Vergangenheit natürlich noch deutlicher erkennbar, wie die Beurteilung der Regeln Guidos in den Traktaten *ad organum faciendum* zeigen kann; ein Veralten einstimmiger Melodien dürfte für die heutige Zeit nicht mehr leicht in dem Sinne eines formmäßig bestimmten Ungenügens zu rekonstruieren sein.

³⁸Die Menge an *verschriftlichten* Melodien ist ja wohl so groß, daß schon der emphatisch aufgeladene Gebrauch dieses Wortes bereits für das 11. Jh. völlig anachronistisch ist.

der Zeit sowieso jederzeit notierbar ist, ja notiert gedacht werden muß. Das nicht sehen zu können gibt nicht nur Kunde vom Verzicht auf Kenntnisnahme wesentlicher Literatur und der darin genannten Quellen, sondern vor allem Unverständnis der wesentlichen musikhistorischen Entwicklungen und ihrer Relevanz.

Wie bereits angesprochen wird durch diese Zusätze zum Choral die musikalische Weiterentwicklung musikalischer Technik Teil der Musik der Liturgie, was in Bezug zum Choral eben auffallen muß, nicht notwendig positiv, vor allem nicht hinsichtlich der Augustinischen Grundlegung der liturgischen Wertungstradition von Musik im Westen.

Daß z. B. mit der Entdeckung der Möglichkeiten des *discantus*-Satzes Veralten eintrat und damit der Bedarf nach Ersetzen, das kann bei einer für die liturgische Praxis bestimmten Musik dann nicht mehr überraschen — man lese Johannes Cotto, nicht nur wegen der Differenzierung zwischen organalem und diskantilem Satz, sondern wegen der Forderung, den eigenen musikalischen Erfindungsgeist arbeiten zu lassen: Diese neuen, neu komponierten Zusätze sind natürlich dem Stilwandel stärker unterworfen — nur, in der Mehrstimmigkeit, die Johannes XXII mit einigem Recht verbietet, handelt es sich geradezu um den Prototyp dieser Möglichkeit, ohne den auch von Johannes Cotto trivialerweise voll „anerkannten“ Gregorianischen Gesang zu verlassen, sondern nur dadurch daß kompositorisch Eigenes hinzugesetzt wird. Dieses ist aber eben der Entwicklung musikalischer Moden oder, was man in dieser Beziehung problemlos sagen kann, ja muß, dem musikalischen Fortschritt ausgesetzt (wozu zwangsläufig noch die in der Bulle *Docta Sanctorum* und von anderen liturgisch sinnvollerweise scharf gerügte Mißachtung des Chorals hinzukommt³⁹).

Aber, Komposition kann es doch gar nicht gegeben haben, wenn Hucbald vom Komponisten und dem von diesem (kompositorisch) Gemeinten spricht, meint er natürlich irgendetwas völlig Anderes, doch nicht den, der Melodien so erfunden hat, wie sie als *monumentum* weiterleben; nur, ist Hucbald eigentlich unfähig, sich klar auszudrücken? Verf. jedenfalls kann das nicht sehen.

³⁹Auch diese, von Verf. und anderen mehrfach erwähnten Verurteilungen der „zugesetzten“ Mehrstimmigkeit, natürlich vor allem der Derivate der *discantus*-Partien als Verachtung des Gesangs des hl. Gregor sollten fragen lassen, ob man wirklich die Dehnungen von *tenor*-Tönen vor allem im *organum purum*-Satz bzw. Folgestilen einfach als irgendwie auch liturgisch positiv gewertete Erscheinungen betrachten darf und kann: Die betreffenden Texte sagen davon nichts aus, sie brandmarken einen inadäquaten Umgang mit dem sakrosankten Choral; auch von da erhält die Symbolisierungsvorstellung von Klaus Pietschmann keine Unterstützung, was bedeutet, daß man vor Aufstellung solcher Thesen vielleicht doch erst einmal alle relevanten Quellen und Traditionen beachten sollte, zumal wenn sie ausführlich in der Literatur behandelt werden. Deutlich wird auch, daß „die“ Kirche klar bemerkt hat, wie sich die mehrstimmigen Techniken und Möglichkeiten als Entfaltung musikalischer, artifizieller Autonomie entwickelt haben: Die ND-Organa sind musikalische Kunst, auch in den *organum purum* Teilen!

Die Aufwendigkeit der Mehrstimmigkeit ist so entwickelbar geworden, daß die Notierung von als besonders schön und wertvoll verstandenen Kompositionen⁴⁰ — als sinnvoll und notwendig empfunden wurde, eben als *monumentum* dieser Mehrstimmigkeit; schließlich ist sie so ja auch auf uns gekommen, jeder kann die Kompositionen auch heute noch analysieren, wenn er dazu imstande sein sollte, sie auch ästhetisch zu goutieren versuchen, alles das ist doch wohl möglich, oder etwa nicht?

Die Stücke sind notiert worden und damit, genau wie dies klar Anonymus 4 sagt, eben auch veränderbar geworden, denn, wer sollte bei einer sich weiter entwickelnden *oralen Praxis* auf die Idee kommen, irgendetwas zu ersetzen? Daß sich, wie sozusagen im Kleinen in der für eine *orale Praxis* viel zu umfangreichen Fülle an „symmetrischen“ Ausgestaltungen der einzelnen Schritte der *Klangschrittlehre* im *Vatikanischen Organumtraktat*, dann das Schaffen von Klauseln, vor allem im Vorgang ihrer Textierung, verselbständigt, daß „Ersatzklauseln“ an sich ohne wirkliche liturgische Funktionalität, etwa als Lösungen von reinen Kompositionsproblemen bis hin zu Motetten wie der über die runden, weichen Kuchen, die die lieben Mädchen anzubieten haben, als Ostinatorefrain — nein, auch das dürfte kaum auf irgendeine liturgische Bedeutung hinweisen — zu Musik an sich werden konnten, lag offensichtlich in der Potenz eben der Mehrstimmigkeit zur Entwicklung immer neuer, meist auch komplexerer kompositorischer Möglichkeiten, die sich etwa Leonin noch gar nicht vorstellen konnte; auch Beethoven hätte sich sicher nicht denken können, daß einmal Schönberg als sein „Erfüller“ oder Vollender gedeutet werden wird. Das gibt es, daß der Fortschritt — auch so eine kritische Kategorie, die in Bezug auf die Musikgeschichte des Abendlands⁴¹ jedoch trivial ist — sehr weit fortschreitet. Der Ausgangspunkt von Klaus Pietschmanns Deutung der musikhistorischen Situation der ND-Mehrstimmigkeit kann also

⁴⁰Eine gleichzeitige *orale Praxis* der mehrstimmigen Improvisation durch viele, durch ein jeweiliges Autorenkollektiv oder eine *chant community* wird sich wohl niemand als Anfang der ND-Mehrstimmigkeit vorstellen wollen: Es wird immer nur wenige gegeben haben, die akzeptable *organa* „machen“ konnten, es wird immer ein Einzelner die individuelle Form verursacht haben; und sollte der nicht bei der Trivialität der Schreibbarkeit auch eine gut gelungene *orale* Erfindung notiert haben wollen, am Festhalten interessiert gewesen sein? Die Antwort dürfte klar sein: Die Kompositionen liegen uns als solche gesammelt und zusammengestellt vor — sonst bliebe ja nur das Reden über *orale Praxis*, *oral tradition* und vergleichbar suadaschaffende Topoi, d. h. Gemeinplätze übrig.

⁴¹Auch wenn einer der großen Denker über musikalisches Denken im Mittelalter eben dieses *christliche Abendland* als, offenbar „bloße“, *Denkfigur* — was auch immer das genau sein soll — zu qualifizieren für sinnvoll hält, gibt er in seinen betreffenden, gewohnt tiefen, Ausführungen doch kein konkretes Kriterium zu erkennen, das diese Bezeichnung als historisch oder musikhistorisch unpassend oder gar falsch erscheinen ließe, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 43 ff. Verf. sieht sich daher auch nicht einmal veranlaßt, auf die Wendung der *abendländischen Sonderentwicklung* zu verzichten und sie etwa nicht auch noch ganz spezifisch auf Musikgeschichte anzuwenden.

nicht akzeptiert werden, höchstens als idealtypisches Verunklärungsmoment der musikhistorischen Wirklichkeit.

5

Nun geht es dieser neuen Deutung aber noch um anderes, Eigentliches, das auf der oben bereits angesprochenen Fehldeutung der Konzentration der Organa für die Messe auf die beiden solistischen, musikalisch aufwendigsten Gesangsgattungen basiert wird: Man ist erstaunt, weil man die Melodien selbst nicht für betrachtenswert hält, also auch die Besonderheit ihres musikalischen Stils und ihrer liturgischen Funktion als Musik an sich (modulo der Forderungen von Augustin, natürlich) und nicht als Begleitung liturgischer Akte, man verwundert sich darüber, daß gerade diese Gattungen „mehrstimmig“ bestimmt worden sind (obwohl dies von ihrer generischen liturgischen und musikalischen Funktion her trivial erscheint), zieht aus diesem Staunen und Verwundern die Möglichkeit einer Assoziation, die sich aus den nicht gerade seltenen mystischen und analogen Deutungen der Stationen der Liturgie ergeben — so kann man schon bei Amalar vorgehen, nur stört dies beim Choral deshalb niemanden, weil der Choral ersichtlich früher als Amalar existiert. Beim ND-Organum dagegen „muß“ natürlich eine solche Deutung eine Rolle spielen.

Da kann Hrabanus Maurus zitiert werden, der die *meditative Funktion des Graduale betont*, ib., S. 59, was deshalb trivial ist, weil es sich hier ja um einen reinen „Hörgesang“ bzw. Vortragsmusik handelt, der dann auch irgendeine Funktion haben muß. Wenn dann allerdings erkenntnisreich formuliert wird, daß es sich um einen Teil des *Liturgieabschnitts* handele, *der sich am weitesten dem Profanbereich zuneige*, wird man ob solchen Spekulierens dann doch etwas angerührt: *Universi, qui Te expectant, non confundentur, Domine. Vias Tuas, Domine, notas fac mihi et semitas Tuas edoce me*, sollte sich ein solcher Text wirklich *dem Profanbereich* weiter *zuneigen* als alle anderen Texte? Sollte der Text *Diffusa est gratia* im Offertorium eine so ganz andere Bedeutung haben als im Graduale? Die Antwort auf solche Fragen dürfte klar sein.

Das Graduale ist nicht irgendwie dem Profanbereich „zuneigenderer“ als andere Liedgattungen, sondern eben Musik zwischen Lesungen ohne weiteren Bezug zu einer anderen, so begleiteten liturgischen Handlung, sondern als solistischer⁴² dem reinen Textvortrag parallel verstandener Gesang, weshalb eine Deutung in *meditativer* Hinsicht ja wohl naheliegt, ja trivial ist, nach Augustin hat man durch die Musik gerührt oder in Tränen versetzt, dem Text zu

⁴²Natürlich ist das Responsorium eine Komplexform, der solistische Versus ragt aber doch hinsichtlich Ambitus und gelegentlich auch melismatischer Beweglichkeit noch über den Choranteil hinaus — und wie sorgfältig das ND-Organum diese Ordnung beachtet, läßt sich aus der organalen Vertonung der Intonation erkennen, s. u.

folgen; und daß gewisse, wie Amalar kaum ganz unumstrittene assozierende Deuter die Notwendigkeit empfinden, aus den Namen mystischen Deutungstiefsinn zu erfahren, ist zu erwarten. Die Wortbedeutung von *Graduale* macht einen Bezug zu irgendetwas *Steigendem*, zu *Schritten* ja geradezu notwendig, was Klaus Pietschmann ohne Bemerkung des Systemzwangs der „Etymologie“ dann auf S. 60 seines Beitrags anmerkt, wo man doch tatsächlich auch die Erkenntnis findet, daß das Alleluia *häufig auch mit dem Gesang der Engel identifiziert wird*⁴³ — eine *Identifikation* ist allerdings schon aus Gründen der grundsätzlichen Unterschiedenheit der Existenzform der himmlischen Liturgie ausgeschlossen; die findet in der Ewigkeit statt, Hildegard kann dazu etwas sagen. Vielleicht wäre auch für jüngere Kollegen einmal die Beachtung von Werken wie des *Lexicon d'archéologie Chrétiénne et d'liturgie* nicht ganz überflüssig, um nicht derartig alles miteinander in vagen, quellenmäßig nicht konkretisierbaren Bezug zu setzen. Man könnte sich z. B. einmal über Sinn und Herkunft des Begriffes *athleta Christi* unterrichten; jedenfalls wirklich musikhistorisch bedeutsame, den liturgischen Gesang zentral betreffende Nachrichten, wie die, daß Bischof Odo vom Waffendienst befreit worden ist, nimmt man sicher dankbar entgegen. Um den Gesang der Engel „identisch“ hören zu können, muß man zumindest entrückt sein, was der normale Sänger auch des Alleluia kaum regelmäßig erlebt haben dürfte.

Wirklich ergreifend, ja geradezu mittelalterlich wird die Assoziationsfreude der von Klaus Pietschmann doch tatsächlich für mitteilenswert gehaltenen Vorstellungen, wenn man ib., S. 62, einmal davon lesen darf, daß Honorius Augustodunensis den Gesang des, ja vorgegebenen, Graduale und Alleluia allegorisch, nicht assoziativ, mit einem *duellum* vergleicht, und weitere Kampfbegriffe benutzt, also in der Tradition der Messe als Drama bzw. Tragödie vorgeht⁴⁴, zum anderen aber doch tatsächlich lesen muß, daß der, inhaltlich

⁴³Natürlich ist das Alleluia — auf Erden ja wohl dezidiert an das Proprium, nämlich *de tempore*, gebunden — der reine Lobgesang, also auch ohne Begleitfunktion einer anderen liturgischen Handlung: Sollte man nicht einmal beachten, wie poetisch veranlagte christliche Schriftsteller das Alleluia beschreiben, auf der Basis der wesentlich durchweg allerdings allegorisch verstandenen Ausführungen über diese Gesangsart, nicht notwendig mit der Gregorianischen Form übereinstimmend, von Augustin: Der Ausdruck der unermesslichen Freude nur durch Musik, durch die textlosen *iubili*, konkretisiert durch *melodiae longissimae* und Sequenzen. Einmal die Herkunft des Rufwortes $\text{הַלְלוּ אֱלֹהֵינוּ}$ bzw. dessen Nichtübersetzung im liturgischen Gesang, zum anderen die Natur der *iubilus* sind für die Deutungen des Wortes von Bedeutung, weshalb man sie in die Betrachtung theologischer liturgischer Verbindungen des Alleluias einbeziehen muß.

⁴⁴Das dann auch noch mit mehrstimmigem Satz zu parallelisieren, verlangt vom Leser vielleicht doch etwas zu viel an formalistischer Naivität: Sind dann mehrstimmige Alleluia-Vertonungen etwas ganz anderes als die des Graduale? Und woher könnte Honorius Kenntnis von systematischer Mehrstimmigkeit gerade und nur zum Graduale ansprechen; vielleicht könnte man sich doch endlich einmal von derartigen Formalismen befreien — und, sogar, die Musik einmal selbst betrachten: Ist das so schwer, daß man, um zu Musik nur irgendetwas scheinbar Aufwendiges sagen zu können, zu methodisch derart mittelalterlichen „Etymologien“ und Assoziationen greifen muß,

naheliegende, Vergleich aus dem unterhaltsamen Gedicht *Cum autem diapente et diatessaron organizamus. Succincte et egregie curramus*, der zum Schluß gezogen wird, damit in Bezug gesetzt wird: *Organum acquirit totum sursum et inferius // Currit valde delectando, ut miles fortissimus. // Frangit voces velut princeps, senior et dominus. // Qua de causa applicando sonat multum dulcius. // Cantus manet ut subiectus praecedenti gratia. // Quia, quod praecedit tantum, minus quam sequentia. // Ut Boethius praedixit sic in dialectica. // Ergo organum excedit maiori potentia.*, womit das Gedicht abschließt, ed. Eggebrecht und Zamminer, S. 115, 137. Daß Kampf und *duellum* ein *valde delectando currere* gewesen sein könnte, würde sicher auch den mittelalterlichen Leser überrascht haben — und die Unbrauchbarkeit einer derartigen Assoziation sozusagen sofort zu erkennen gegeben haben; für neuere Deuter scheint dies nicht mehr zu gelten; den Text wirklich zu lesen, fehlt sicher die Zeit, wenn nicht noch mehr.

Daß auch Fachtexte in Dichtungsform gelegentlich poetische Bilder verwenden, hängt von der literarischen Tradition dieser Form ab. Was jedoch am Schluß gesagt werden soll, hat mit Kampf oder so etwas nicht das Geringste zu tun, sondern soll, höchst pseudophilosophisch, die ebenso höchst formale Frage aufstellen und dann beantworten, daß die Organalstimme den Primat gegenüber dem *cantus* habe, also die *organale* Stimme der des *cantus* bzw. eben dem *cantus* als führend entgegengestellt werden soll. Dies ist, es sei in konkretem Zusammenhang wiederholt, von der liturgischen Wertung her, wie Papst Johannes XXII — und andere vergleichbare kirchenmusikalische⁴⁵ Vorschriften! — mit Recht in einer Bulle verkündet, ein sehr gravierender Verstoß gegen den liturgisch absoluten Primat des Gregorianischen Chorals, der für die Musikgeschichte, glücklicherweise, historisch weitreichende Folgen gehabt hat: Der Choral wird mit Organum viel schöner als ohne diesen „Zusatz“, weshalb der *organalis vox* eben der Primat zukommt: Das sagt der zitierte Text.

Daß dies auch satztechnisch eine höchst gewagte Behauptung darstellt, war dem Verfasser vielleicht sogar bewußt, denn er versucht ja eine typisch „scholastische“ Begründung des — angeblichen — Sachverhalts *Cantus manet ut subiectum praecedenti gratia*, was dann in wirklich schwer erträglichem Formalismus mit einem „dialektischen“ Schluß „bewiesen“ wird; das Organum, als Stimme, ist Herr, *miles fortissimus, dominus et senior* — und das obwohl der *cantus* ja vorgegeben ist, das *organum* aber folgen muß, auch in der Formulierung der Satzregeln (dieser Ausdruck sei als Sigl erlaubt).

die das Mittelalter gar nicht gekannt hat?

⁴⁵Verf. weiß, daß hier eine höchst unfruchtbare Diskussion einsetzen kann, ob man den Choral und seine mehrstimmigen Derivate wirklich als Kirchenmusik bezeichnen könnte, ob man da ... Ja, das kann man, denn das gibt Aurelian dem Mittelalter vor.

Damit ist klar, daß eine Verbindung zu den „dramatischen“ Deutungen der Messe ausgeschlossen ist, denn wer sollte da *senior et dominus* sein? Wenn auch, dankenswerterweise, Klaus Pietschmann, ib., S. 63, bemerkt, daß solche Assoziationen vielleicht doch abwegig sind — selbst wenn sie, wie zu erwarten von Walter vorgetragen werden —, so scheint seine Argumentation das Wesentliche nicht fassen zu können: *Zum einen ist kaum zu erklären, ob die musikalische Praxis wirklich von einer solchen Sicht geleitet wurde, oder ob sie nicht vielmehr nachträglich mit ihr assoziiert wurde. ...* (womit doch tatsächlich die Möglichkeit einer derartigen Verbindung, wenn auch „nur“ als *nachträglich* akzeptiert wird, was schon durch einen einzigen Blick auf den Textinhalt widerlegt wird).

Wenn Klaus Pietschmann der Meinung sein sollte, daß diese *Nachträglichkeit* auf Walter zu beziehen sei, hat er natürlich recht, das ist trivial, wenn er jedoch, wie es scheint, irgendeine mittelalterliche Assoziation dieser Art behauptet, nachträglich oder nicht, die *eine direkte Verbindung zu der entsprechenden symbolischen Bedeutung des Organum in der Messe intendiert* haben könnte, so stellt dies eine völlige Verkennung des Inhalts der von Klaus Pietschmann zitierten Stelle dar: Da ist nichts symbolisch, gar noch in Bezug auf irgendeinen *Kampf*, da wird argumentiert, nämlich über eine Hierarchie, doch nicht über die Kampfsymbolik des Ritters oder sonstiger Dinge (um euphemistisch zu formulieren).

Und genau hier hätte Klaus Pietschmann, vielleicht ja sogar Walter, etwas bemerken können, was tatsächlich die oben angesprochene Entscheidung in ND (Sigl) direkt betrifft⁴⁶, die von vornherein als musikalisch „aufwendigst“ ausgezeichneten Gattungen, gelegentlich, nämlich festgradabhängig, mit Mehrstimmigkeit zu versehen: *Qua de causa applicando sonat multum dulcius*. Der Autor der poetischen Regeln ist doch nicht wirklich daran interessiert, wie die hierarchische Stellung von organaler Stimme zu der des *cantus* ist, es geht ihm nicht darum, wirklich zu bestimmen, ob die organale Stimme den Rang eines *Ritters* etc. besitzt, es geht allein darum, durchgeführt mit auch mittelalterlich gesehen nicht gerade philosophischem Denken, nachzuweisen, daß die Anwendung eines *organum sonat multum dulcius*, und daß deshalb die „mehrstimmige“ Stimme den Primat hat, nämlich hinsichtlich der *dulcedo*, die durch diesen Zusatz eben gesteiger wird — und sollte *dulcedo* keine Kategorie der liturgischen Musik gewesen sein?

Das ist der eigentliche Grund der ganzen pseudotiefsinnigen „scholastischen“ Argumentation: *Sonat multum dulcius*, und das ist nicht gerade trivial: Der Choral des Papstes Gregor klingt *dulcius*, wenn man das *organum*

⁴⁶Obwohl die vom Text beschriebene Satzart für das ND-Organum überholt ist; das, was der Autor zur Mehrstimmigkeit sagt, bleibt bestehen.

hinzufügt, Mehrstimmigkeit einführt, und zwar, natürlich, nur an den musikalisch aufwendigsten, notwendig von den besten Sängern zu singenden Gattungen bei besonderen Festgraden. Und genau so ließe sich die Entscheidung von ND (Sigl) paraphrasieren, daß man *ad multiplicandum servitium Divinum* — in dem ist nämlich der musikalische *ornatus* ein Teil — den musikalischen Aufwand, die musikalische *dulcedo* steigert, und genau das tut das *organum*, es macht den ligurgischen Gesang eben *dulcius* (was bei sich entwickelnder Schönheit und gesteigertem Selbstwert weltlicher Musik vielleicht sogar notwendig erschienen sein kann).

Statt sich genau wie weniger denkfähige mittelalterliche Autoren rein formaler Assoziationen zu bedienen, um neuesten Tiefsinn vortragen zu können, ist es offensichtlich nicht ganz überflüssig, den Wortlaut und den Sinn eines Textes näher zu betrachten: Es geht hier darum, daß eine Melodie nebst *organum* „besser“ ist, als eine ohne Hinzufügung einer organalen Stimme. Natürlich, der Autor sagt das nicht direkt und ausdrücklich auf den Gregorianischen Choral bezogen, daß *cantus* aber etwas anderes bedeuten könne als eben den Choral, liturgische Einstimmigkeit, ist aber auszuschließen. Was er meint, macht der Schluß seines Gedichts — es gibt poetisch sicher auch bessere Lehrgedichte — klar: Dem Organum kommt gegenüber der Einstimmigkeit der, sogar wesentlich höhere Rang zu. Wie gesagt, das ist eine Aussage, die weder trivial — das höchstens von der weiteren Musikgeschichte her gesehen —, noch liturgisch ist. Hier wird die liturgische Wertung potentiell aufgehoben.

Erwartungsgemäß hat auch Klaus Pietschmann etwas ganz Neues erfunden, eine neue Sichtweise der *organa*, die sich — seltsamerweise — von einem, natürlich als ganz neue, vorher völlig unbekannte Sichtweise⁴⁷ eingebrachten, angeblichen oder scheinbaren Ernstnehmen der liturgischen Funktion ableiten soll: Nur, Klaus Pietschmann beachtet an keiner Stelle seines so bedeutsam betitelten Beitrags in irgendeiner Hinsicht die liturgische Funktion, die Musik zu einem durch Augustin mit der notwendigen Tiefe versehenen wesentlichen Teil der Liturgie bestimmt, und zwar als Musik, nicht als Symbol oder Sonstiges, sondern, es sei wiederholt, als Musik, als musikalische Kunst; so gefährlich auch diese Schönheit werden kann, das Krächzen von Raben jedenfalls will Augustin auch nicht vom vortragenden, solistischen liturgischen Sänger hören, sondern eine *artificiosa vox* — und, auch das muß, leider, wiederholt werden, als solche ist die Musik rational reflektierter Teil der Liturgie, doch nicht als Symbol. Diese, nicht nur von Verf. ausführlich behandelten Grundlagen der Epoche der liturgischen Wertung von Musik, sozusagen ihre Ideologie,

⁴⁷Musikwissenschaft muß ja auch einmal einen Fortschritt der Erkenntnis bringen, daß er jedoch in der Einbringung anachronistischer Sichtweisen und „Natürlichkeiten“ bestehen sollte, ist vielleicht doch zu bezweifeln.

scheinen Klaus Pietschmann geradezu absolut nicht zu interessieren, was ein Hinweis darauf ist, daß er auch hier die eigentliche musikhistorische Dimension der liturgischen Musik nicht begriffen haben kann, was auch für den Sinn der Station der Meßliturgie gilt, die durch Graduale und Alleluia-Vortrag von vornherein bestimmt waren, jedenfalls in der Gregorianischen Meßtradition, und die war auch, trivialerweise für die ND-Organa allein maßgeblich.

Stattdessen findet man kurz zusammengefaßt eine Analogie, die jeden Leser von Augustin nur mit Erschütterung versehen kann, allerdings nicht im Sinne einer *καθάρσις*: Die *praktische* — wohl der *oralen Praxis*? — *Konsequenz aus der Choraldehnung*: *Sie führt nämlich dazu, dass ein Liturgieabschnitt gegenüber einer noch so gemächlichen choralen Ausführung um ein Vielfaches verlängert wird und damit der zeremonielle Ablauf ins Stocken gerät.* Dazu ist einiges zu sagen: Einmal gerät dieser *zeremonielle Ablauf* von vornherein nicht *ins Stocken*, jedenfalls kann das die Zeit niemals so empfunden haben, einmal wegen der Tradition der solistischen, rein musikalischen Gesänge der Gregorianik, zum anderen aber, weil auch die eindeutige Hinzufügung von Sequenzen an eben diesem *Liturgieabschnitt* wohl erheblich mehr als *Stocken* des *zeremoniellen Ablaufs* beiträgt als ein Graduale, von dem ja nur einzelne Teile organal oder, klar differenziert in Bezug auf die syllabische oder melismatische Gestalt des *cantus*⁴⁸ diskantil ausgeführt werden — selbst Klaus Pietschmann wird nicht sagen können, wie schnell eigentlich die organalen, klar solistischen, ja hervorgehoben solistischen — das kann man immer an den Ansprüchen der betreffenden Gregorianischen Gattungen ablesen — gesungen worden sind.

Und vor allem, es muß offenbar ebenfalls wiederholt werden: Die liturgische Tradition des Gregorianischen Abendlands hat genau an dieser Stelle der *Zeremonie* Raum geschaffen für Musik, für Musik des Solisten, der, daher der Name, auch noch wie ein Redner einige *gradus* nach oben steigt; jedenfalls

⁴⁸ *Exemplum primum est supradictorum de primo modo sub tali forma: Sume tropum unum certum, prout puncta vel soni vel meli in gradali plenius iungantur, ut Latus, quod accipitur in Alleluia ... immolatus est Christus et pone in pergameno exempla. ...*, schreibt Anonymus 4 explizit, ed. F. Reckow, S. 24, 3. Folgt man diesem Ratschlag, so findet man im Gradualbuch im genannten Alleluia ein großes Melisma — d. h. für den Anonymus ist die dezidierte Beschränkung von diskantilen, modalrhythmisch geprägten Partien auf im *cantus* melismatische Teile selbstverständlich, was übrigens bedeutet, daß der Anonymus nicht so ganz *distant* von der Konvention der ND-Organa gewesen sein kann, irgendetwas, sogar Konkretes weiß er offensichtlich. Damit würde zudem noch der Ewigkeitsbezug von Klaus Pietschmann immer dann verlorengehen, wenn in den Teilen, die überhaupt mehrstimmig gesetzt werden, Melismen erscheinen, eine doch wohl recht merkwürdige Vorstellung. Und wer eigentlich weiß, was der dominante Eindruck von *organum purum* Stellen gewesen ist, der Halteton oder die organalen „Guirlanden“? Letztere sind ja nicht gerade passende Symbolträger für Ewigkeit.

Es kommt noch etwas dazu: Für den Anonymus 4 ist die entwickelte Klausel, d. h. die mit besonderer Gestaltung des *tenor* ganz klar eine kompositorische, schriftgebundene Komposition. Diese klare Aussage einfach für wertlos zu erklären, weil der Anonymus *distant* gewesen sein muß, scheint auch nicht gerade der methodisch sinnvollste Umgang mit Quellenaussagen zu sein.

rührt der Name, im *sensus historicus*, den es ja auch gibt, genau von da. Also erscheint es für die Entscheidung, den musikalischen Aufwand zu steigern, nur sinnvoll, gerade an diesem *Liturgieabschnitt*, an dem ein *zeremonieller Ablauf* überhaupt nicht ins (von vornherein als solches nicht existente) *Stocken geraten* kann, denn dieses *Stocken*⁴⁹ ist gerade der *zeremonielle Ablauf* dieses Teils der Meßliturgie.

Aus diesem Grunde werden genau hier die nun wirklich z. T. recht ausgedehnten Sequenzen wie das *Stabat mater* eingefügt, selbständige Gesänge, deren Sinn Johannes de Grocheo zusammen mit den beiden alten, Gregorianischen Gattungen nicht uneben so qualifiziert, ed. Rohloff, S. 162, 276: *Isti autem tres cantus, puta responsorium, alleluia et sequentia, cantantur immediate post epistolam et ante evangelium in mysterio et reverentia Trinitatis*⁵⁰. *Responsorium autem et alleluia decantantur ad modum stantipedis vel cantus coronati, ut devotionem et humilitatem in cordibus auditorum imponant. Sed sequentia cantatur ad modum ductia, ut ea ducat et laetificat, ut recte recipiant verba Novi Testamenti, puta Sacrum Evangelium, quod statim postea decantatur.* Die beiden „alten“ Gattungen sollen also *humilitas et devotio* auslösen, genau das kann man steigern durch die Mehrstimmigkeit — so jedenfalls muß Leonin gedacht haben.

In Zeiten der Trauer kann dann, der nicht ganz alten, aber seit Amalar herrschenden Interpretation zufolge statt dieser freudigen Gesänge der *tractus* vorgetragen werden — übrigens auch eine Liedgattung, die in ihren ausgedehnteren Exemplaren zu einer erheblichen *Stockung* des *zeremoniellen Ablaufs* führen kann — der *zeremonielle Ablauf* besteht in dieser Station schließlich genau darin, daß Musik vorgetragen wird — oder sollen wir annehmen, daß die „Ausdehnung“, die diese musikalische Stelle in der Lutherischen Liturgie des Barocks durch die Ausdehnung der Kantaten erhalten hat, irgendeine transzendente, tiefere Bedeutung gehabt haben könnte, als die Funktion von Musik als solche in der Liturgie durch Augustins Vorgabe von vornherein schon hat?

⁴⁹»... werden sie also acht Stunden nach Tagesanbruch hier sein. Wir haben also von jetzt an noch ungefähr fünf Stunden Zeit.« »O weh! Was fangen wir während dieser kleinen Ewigkeit nur an?« »Da brauchen Sie gar nicht erst zu fragen!« antwortete der Hobble-Frank. »Wir schprechen een bißchen von der Kunscht und von den Wissenschaften. Das ist das beschte, was man thun kann. Das bildet den Kopf, veredelt das Herz ...«, kann man lesen in K. May's *Der Sohn des Bärenjägers*, Zürcher Ausgabe, S. 244, und hat damit wohl den ideellen Hintergrund der Vorstellungen von Klaus Pietschmann gefunden: Die *kleinen Ewigkeiten* lassen die kleinendlose Wartezeit, das *Stocken* der Handlung durch Meditieren, hier der Kunst- und Wissenschaftsdiskussion gewidmet, ausfüllen, genauso lassen die noch kleinerendlosen Haltetöne im ND-Organum das Versenken in die Ewigkeit zu — direkt durch Erleben einer in den organalen Stimmen höchst schnell verlaufenden Melodie? Bei Karl May ist nicht einmal eine solche Kontrasthandlung zu erkennen, die, meisten, Teilnehmer der hier *stockenden* Handlung schlafen, auch ein Hinweis auf die Ewigkeit, oder etwa nicht?

⁵⁰Es geht um die Verehrung des *mysterium Trinitatis*, diese, die Gesänge, sind nicht *mysterium*!

Auf die nicht gerade sinnvollen, jedenfalls nur formalistischen Vergleiche der Gattungsformen mit weltlichen, jedem bekannten Gattungen geht Verf. an anderer Stelle ein, auf den daraus abgeleiteten Unsinn muß hier nicht nochmals zurückgegriffen werden (offenbar ist dem Autor zur Bezeichnung *sequentia* keine passende „etymologische“ Deutung eingefallen)..

Denn man sollte auch ein bischen aufpassen, was denn eigentlich ein Gesang wie das Alleluia ist, abseits oder über jeder tiefsinnigen oder formalistischen Allegorie, Symbolik o. ä. Auch dazu kann man Johannes de Grocheo einmal zur Kenntnis nehmen, der war wenigstens *räumlich* nicht so *distant* von der, sicher immer noch *oralen Praxis* der Organa (mit dem Mund gesungen wurden diese natürlich immer, auch wenn sie notiert vorlagen⁵¹) — und, daß die Stücke auswendig gelernt werden konnten, sollte man nach Einführung der Lehrmethode *Guido* ruhig voraussetzen und nicht von sich auf das Mittelalter schließen, ed. Rohloff, S. 162, 273: *Hunc autem cantum sequitur Alleluia, qui est cantus laetitiae ascendens et descendens sec. regulas tonorum. Dico autem cantus laetitiae. Primo enim incipitur Alleluia, quod in generali laetitiam Christianitatis sub idiomate graeco repraesentat, et post hoc in versu specificatur magis, ut cum dicitur Alleluia, laetabitur iustus. In fine autem versus resumitur Alleluia Et in alleluia additur cauda quaecum sicut neupma in antiphonis. Et multoties loco caudae cantatur sequentia, puta cum missa celebratur cum maiori sollemnitate.* Also: Die Sequenz wird oft statt (im Sinne von alternativ) eines *neupma* hinzugefügt — damit wird nur die Praxis rein melismatischer bzw. textierter Erscheinung der Sequenz „systematisiert“ —, entsprechend der *maior sollemnitas*, ganz parallel dem liturgisch systematischen, nicht symbolischen Gebrauch von Mehrstimmigkeit in ND (Sigl)!

6

Und das sollte man nicht erst einmal beachten, daß nämlich eine solche ein-

⁵¹Natürlich, die Modalrhythmik in ihrer direkten Beziehung zu der poetischen Rhythmik konnte nur als *Mittel ...*, *komplexe melodische Verläufe zu memorieren* dienen, ib., S. 65 — nur, warum hat wer denn dann *komplexe melodische Verläufe* erfunden, natürlich nicht komponiert (um besser memorieren zu können?), die entstehen so irgendwie aus den Bäuchen einer *organal community*? Daß die diskantilen Partien an ganz bestimmten Stellen des jeweiligen *cantus* erscheinen, klar unterscheidbar von den organal gesetzten, hat für die hier betrachtete These offenbar keinerlei Relevanz; das Wichtigste an Musik ist das Memorieren, denn die vielfältigen „symmetrischen“ Bildungen bzw. die *komplexen melodischen Verläufe* sind natürlich als Form gar nicht gemeint, die haben als hörbare Musik gar keinen Sinn; man darf sich fragen, warum derartige „Erkenntnisse“ auch noch wiederholt werden müssen — die Klauseln, d. h. *discantus*-Partien jedenfalls haben sich als solche, oftmals geradezu als Lösung von Kompositionsaufgaben verselbständigt, offenbar war also doch die Form nicht so ganz unwichtig oder nur Grundlage des Memorierens — geht es wirklich nicht um die Form, die vorgetragen werden soll, und daß die Rhythmik kein essentieller Bestandteil dieser Form gewesen sein soll, der Form und Natur der Klauseln, wäre eine wirklich tiefe, wenn auch nicht musikhistorische Entdeckung.

deutige Parallele besteht — und dann vielleicht daran denken, daß bekanntlich eben zwar vielleicht nicht die alten *melodiae longissimae* mehr gesungen worden sind, wohl aber Sequenzen auch als reine Melismen vorgetragen werden konnten, als *neupma*. Was das an *Stocken des zeremoniellen Ablaufs* bedeutet haben muß, kann man sich leicht vorstellen, zumal fast jede Strophe (melodisch) zweimal gesungen werden muß: Daß die ND-Organa hier ein ganz besonderer *Stockungsfaktor* gewesen seien, wird also nur der sagen können, der die Gregorianischen und mittelalterlichen Traditionen liturgischer Musik einfach unbeachtet läßt: Natürlich haben die *organa* in ihrer Ausdehnung direkte Vorläufer in der Liturgietradition, und zwar Vorläufer, die eine ganze Menge Zeit beansprucht haben können; man kann, wie in einem neueren, wirklich interessanten, wenn auch nicht so sensationell ganz Neues entdeckenden Artikel gezeigt, einmal an alternative, melismatisch/syllabische Vortragsweisen von Sequenzen denken, um die Zeitdimension erkennen zu können, mit denen sozusagen ganz legal, nämlich einstimmig und mit Zustimmung der bestimmenden Kleriker der *zeremonielle Ablauf ins Stocken* gebracht wurde — daß ausgerechnet die ND-Organa diese *Stockungsfunktion* gehabt hätten, gar noch in ausgeprägter Form, ist also klar eine falsche Aussage, resultierend aus dezidierter Nichtbeachtung der liturgischen Tradition und des liturgischen Sinnes von Musik im Abendland, ja, natürlich auch in Byzanz, da sind beide Liturgien vergleichbar.

Und sollte man nicht beachten, was in diesen Sequenzen alles gesagt wird: Vor allem Freude, Freude aus Dankbarkeit, Ausdruck der gemeinsamen Freude im gemeinsamen Singen zu Ehre z. B. eines Heiligen, sollte man nicht die Konkretisierung Amalars beachten, wenn er die Bedeutung des dem Alleluia genuinen *iubilus* beschreibt: Ist hier nicht eines der geradezu als Wunder zu bezeichnenden Auswirkungen der abendländischen Liturgie auf die Musikgeschichte zu finden, die Formulierung vom Ausdruck der innersten Freude an Gott, der Freude des Herzens, die unsagbar, aber doch in für andere hörbaren Klang ihren Ausdruck finden will? Damit hat Musik eine Tiefendimension erhalten, die als eine genuine Leistungsebene in der Wertungsgeschichte abendländischer Musik anzusehen ist.

Auch wenn Augustins betreffende Formulierungen nicht notwendig und in jedem Fall konkret verstanden werden können, das Alleluia und der *iubilus* sind, wie die Gregorianische Tradition zeigt, nicht erst seit Amalar, wohl aber seit ihm literarisch gesagt, die genuinen Repräsentanten einer der wesentlichen, sie erst eigentlich rechtfertigenden Begründungen von Musik in der Liturgie geworden: Der Ausdruck der zum Sprechen nicht mehr fähigen Freude des Herzens, das konnte und hat die Gregorianische Liturgie nun wirklich deutlich gemacht — und wer diese Funktion des *iubilus*, der auch die Melismen in

den Gradualia und Alleluia, und damit die auch der ND-Organa bestimmt und rechtfertigt, nicht verstanden hat, nicht einmal zu sehen bereit ist, hat wieder einmal ein wesentliches Element der liturgischen Epoche der abendländischen Musik für die abendländische Sonderentwicklung dieser Kunst nicht verstanden.

Die Ausführungen von Johannes de Grocheo sind an Laien gerichtete, notwendigerweise nicht um besondere Ausführlichkeit bemühte Kurzanzeigen von trivialen Sachverhalten der Funktion von Musik in der Liturgie: Das Alleluia ist Ausdruck der Freude — und wer unfähig ist, die ungeheure Bedeutung dieser Freude und ihres Ausdrucks in der Liturgie sehen zu können, die Bedeutung, die diese Funktionsgebung von Musik in der Liturgie für die Wertung von Musik als Kunst mit direktem Herzensbezug nicht sehen kann, sollte vielleicht doch erst einmal die Literatur zur liturgischen Epoche und ihres Endes als Wertungsgrundlage abendländischen Musikverständnisses zur Kenntnis nehmen und sich nicht bei striktem Verzicht auf die Beachtung der betreffenden Quellen auch noch ein *Ernstnehmen* der liturgischen Funktion auch von ND-Organa zusprechen wollen — er hat den Sinn von Musik in der christlichen Liturgie gerade nicht begriffen.

Wie heißt es in der Sequenz *Hodierne lux diei? Psalle, psalle visu toto cordis oris voce voto ave plena gracia. Ave domina celorum ...*, oder *Laus honor sit virgini ...*, um nur zwei geradezu dezidiert unspezifische Texte zu zitieren. Ist der Lobgesang aus Freude an Gottes Gnade, an der Herrlichkeit der Taten der Heiligen, als Ausdruck des *cor* wirklich kein ausreichender Grund für ein *multiplicare servitium Divinum*? Wer das meint, kann nur wiederholt werden, hat den Sinn und die weltmusikgeschichtliche Bedeutung von Musik in der Liturgie ebensowenig verstanden wie die Tiefendimension des Augustinischen Herzensbegriffs — dagegen werden alle Allegorien albern und lächerlich. Daß die konkrete Vermehrung der *iubili* durch die *organa*, und das nur an bestimmten Stellen, solcher Allegorie bedürftig sei, um erst einen tieferen oder überhaupt einen Sinn, eine *übergeordnete Bedeutungsebene* zu erhalten, wäre also eine Vorstellung, die total an der Tiefe der Begründung von Musik in der Liturgie vorbeisieht.

Nun mag es ja ganz unterhaltsam sein, von der hohen Warte dessen, der von der eigentlichen Natur und dem, im Kloster täglichen, tiefen Erleben der Liturgie der Messe und natürlich auch des *Officium* weit oder völlig entfernt ist, theologisch und philosophisch dilettierend, in den vielen Allegorien nach tieferen Erklärungen für Musik zu suchen, um diese dann, natürlich unter oder nach Herstellung höchst brüchiger Assoziationen als eigentlich verstandene Bedeutungen feilhalten zu können — denn, es sei bereits hier angesprochen: Klaus Pietschmann kann nicht eine einzige Quelle anführen, die die

Ausdehnung von Haltetönen im organalen Stil, weder in Nôtre Dâme, noch anderswo, explizit als Symbol der Ewigkeit benennen würde; er sieht nicht einmal die Notwendigkeit, Belege für eine Möglichkeit, diese Haltetöne überhaupt als selbständige, symbolisierungsfähige Momente der organalen Partien in ND-Organen herbeizubringen, ganz abgesehen davon, daß dies nicht gelingt.

Etwas merkwürdig wird dies dann aber, wenn ausgerechnet der Ablauf von Musik, und das auch noch in Bezug auf Augustins Umschreibung der Ewigkeit Gottes bzw. überhaupt der grundlegenden Unterscheidung von Ewigkeit und Zeit als Geschaffenem symbolisch in Bezug zur Ewigkeit gesetzt wird; die Zeitgebundenheit des *Proprium de tempore* — und auch das *Proprium Sanctorum* ist doch nicht *extra tempus* —, zu dem selbstverständlich und dezidiert auch Graduale und Alleluia gehören, nicht erkannt wird — aber, es liegt doch so nahe: Die Organa *dehnen* den Choral, also besteht hier ein Bezug zur Ewigkeit! Derartiges angesichts der klaren, und als bekannt voraussetzbaren, Nutzung des Singens eines Liedes, um die Zeit als Phänomen beschreiben zu können, durch Augustin, behaupten zu wollen, erscheint schon wirklich als höchst seltsames Unterfangen: Da findet man die *Bedeutungslosigkeit zeitlicher Kategorien in der Liturgie* — ausgerechnet in Bezug auf den konkret ablaufenden liturgischen Gesang⁵²? —, die dann auch noch auf Neuplatonismus zurückgeführt werden (man stelle sich Plotins Bewertung klingender Musik in einer Liturgie, oder überhaupt die Idee einer zeitlich verlaufenden Verehrung des *νοῦς* o. ä. vor!, ib., S. 64): Soll man es für möglich halten, daß eine so dezidiert die Zeit repräsentierende Kunst wie die Musik — schließlich liegt genau in dieser geradezu totalen Repräsentation des Vergehens durch Musik auch die, immer drohende, rational liturgisch gerechtfertigte Ablehnung jeder Art von klingender Musik in dem Konzept von *De musica*, das schließlich in der Diskussion der Zeit wiederaufgenommen wird — in der Liturgie plötzlich irgendetwas *Zeitungebundenes* haben könnte? Soweit jedenfalls sollte man sein Unvermögen, Augustin zu verstehen, doch nicht zur Schau tragen: Die Zeit ist von Gott geschaffen, also gibt es keinen Zustand *vor* der Erschaffung der Welt und nach ihrem Ende — der Körper, und Musik ist natürlich körperlicher, zeitlicher Natur, kann nur durch die verheißene Verklärung Anteil an diesem Überzeitlichen haben, die in der Liturgie gesungene Musik ist doch Eindruck

⁵²Daß dieser, *coram angelos* gesungen, wie die gesamte Liturgie ein Hinweis auf die ewige, zeitlose, vom Menschen unerreichbare himmlische Liturgie ist, eine Art Nachahmung in der Unvollkommenheit der Zeit, ist klar, nur ist damit natürlich nicht der klar zeitliche, an den Jahreskreislauf gebundene Ablauf der Liturgie plötzlich selbst, auch noch hinsichtlich konkreter struktureller Merkmale Repräsentant oder Symbol der Ewigkeit. Hier muß man erhebliche Differenzierungsarbeit leisten, was wiederum die Kenntnis der Quellen bedingt. Aber, es ist doch eine so faszinierende Idee ... Das, was im Menschen selbst Anteil an der Ewigkeit hat, ist nicht affizierbar von sinnlichen, also zeitlichen Erscheinungen wie erklingender (und damit verklingender) Musik; das darzulegen ist eine der Aufgaben des 6. Buches von *De musica*.

auf den *sensus*, ist total vergänglich, ist etwas, das nur durch Gottes Wort *anima* erhalten kann, doch nicht als Klang⁵³.

7

Man kann sich auf einen naiven Standpunkt stellen, der etwa in der angesprochenen Vita des hl. Dunstan diesen während der Messe die Entrückung erfahren läßt, nämlich wenigstens als Vision, und einmal die direkte Teilnahme an der göttlichen, ewigen Liturgie, ermöglicht, von wo er sogar eine Antiphon „mitbringen“ kann, die „dann“ auch in der Zeit lehrbar ist, so daß man sie noch heute als erklingend in der Zeit ablaufende Melodie „nachvollziehen“ kann, daß man also im Himmel Antiphonen singt wie auf Erden, Gesangstücke, die dann auch übertragbar sind, von der himmlischen in die irdische Liturgie, eine sehr naive Vorstellung, fast so naiv wie Otfrids Darstellung der Himmelmusik und ihrer sinnlichen Schönheit in der Art von Martianus Capella⁵⁴ — nur das entspricht weder Augustins Vorstellung, noch etwa der der hl. Hildegard (um in die Zeit der ND-Organa zu gelangen), die ja wirklich Melodien geschaffen hat, erfunden, damit sie dann niedergeschrieben werden: Die Erfahrung der himmlischen Liturgie ebenso wie die Erfahrung Gottes im *cor* hat mit zeitlicher Erstreckung nichts zu tun, kann damit nichts zu tun haben⁵⁵ — Lieder der Liturgie jedoch sind zwangsläufig der Zeit „ausgeliefert“, sind sinnliche Erscheinungen einer bestimmten, von im *ordo* unter der Würde der

⁵³Natürlich ist auch das verlaufende Wort, der Text nicht unzeitlich, das ist sein Inhalt, der im Herzen geboren oder empfangen werden kann — ohne dabei etwa durch die sinnliche Vermittlungsart gestört zu werden. Hier liegt eine Gefahr, die auch Gregor d. Gr. gesehen hat, weshalb er den höheren liturgischen „Ständen“ den solistischen Gesang, die Tätigkeit des professionellen Sängers eben untersagt hat.

⁵⁴V, 23, 197: *Sih thar ouh ál ruarit thaz órgana fuarit, // líra joh fidula joh mánagfaltu suégala, // Hárpha joh róttá, joh thaz io guátes dohta, // thes mannes múat noh io giwúag: thar ist es alles ginuag. // Thaz spil thaz séiton fuarent joh man mit hánton ruarent, // ouh mit blásanne: thas hórist thu allaz thánne; // Thaz núzist thu iagilícho thar scono géistloch, // iz ist so in álawari in hímile gízámi.* Den Seligen wird also eine vollkommene musikalische Unterhaltung verheißen, worauf Verf. an anderer Stelle näher eingegangen ist; Hildegard spricht von himmlischer „Musik“ dann aber in völlig anderer Weise, natürlich nicht im Sinne konkreter Instrumentennutzung durch die Himmelschöre, ja nicht einmal hinsichtlich spezifischer, konkretisierbarer Instrumentenallegerie, und Hildegard lebt und denkt in der Zeit, in der auch die ND-Organa entstanden sein dürften — wozu man derartiges wissen sollte, wenn man über das Thema *Zeit und Ewigkeit* in Hinblick auf Musik, und auf Augustin, sprechen will? Man sollte beachten, daß es konkret durchaus eine „konkrete“ diesbezügliche Problematik gibt, eine Berührung der beiden Sphären, nämlich in der Relation von himmlischem, ewigem Lobgesang und seiner irdischen „Nachahmung“. Z. B. wird die unüberwindliche Unterschiedenheit von endlicher und ewiger „Tonkunst“ einmal unterbrochen, bei dem Lobgesang der himmlischen Heerscharen bei der Geburt. Hier könnte man vielleicht einmal danach suchen, ob Kommentare die Problematik ansprechen, z. B. die, daß Musik im Himmel nicht (mehr) langweilig werden kann, obwohl sie ewig „dauert“, denn sie dauert ja nicht, sie ist; nein, das ist keine satirisch unzulässige Bemerkung.

⁵⁵Vgl. dazu auch Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral*, Teil I, *HeiDok* 2008, im Abschnitt über Hildegard.

Seele stehender Schönheit (die daher nur im Nachweisen der ewigen Hintergründe solcher Schönheit, also durch die angewandte Erkenntnistätigkeit der *ratio* auf Ewiges, konkret die Proportion/*ratio* verweisen können — und diese Wertung von *De musica* VI bleibt natürlich erhalten): ... *neque ulla tempora tibi esse coeterna nec ullam creaturam, etiamsi est aliqua supra tempora, Conf. XI, 30*: Nichts Geschaffenes, erst recht nichts vom Menschen, also sekundär Geschaffenes kann an *Zeitentrücktheit* teilhaben — die Erfahrung des ewigen Lobgesangs, den Hildegard schildert, ist, wie sie durchgehend betont, nicht zeitlich meßbar, es hat keine sinnlich, mit Ohren hörbare Qualität — natürlich wünschte man sich sowohl von Augustin als auch von Hildegard eine nähere Beschreibung des Mysteriums, wie denn die nicht mit Ohren hörbaren, eben ewigen „Melodien“ der himmlischen, ewigen Liturgie, die also nur seiend, nicht ablaufend sein kann, eigentlich im *cor* zu zeitlich ablaufenden, konkreten Melodien werden.

Dieses Mysterium lassen beide weitgehend offen, die absolute, unabdingbare Nichtzeitlichkeit der Erfahrung der Visionen sagt Hildegard allerdings deutlich genug — und daß verantwortliche Liturgen in Paris weniger theologische Einsicht gehabt haben müßten als Hildegard, sollte man nicht einfach voraussetzen (zumindest müßte man, wenn man schon über Ewigkeit und Zeit sprechen will, alle solche Fragen nicht so dezidiert einer Nichtbeachtung unterwerfen: Es gibt ganz klare Aussagen zur totalen Nichtzeitlichkeit der ewigen Liturgie, die mit der der Welt absolut inkompatibel ist, denn die eine ist, die andere verläuft).

Auch das in Bezug auf den Choral „ausgedehnteste“ oder „ausdehnenste“ Organum in ND ist Teil der sinnlichen Erscheinung: *Ita fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis* — Musik ist als sinnliche Erscheinung immer dem *periculum voluptatis*, der *Sinnenlust* ausgesetzt! — *magisque adducor non quidem inretractabilem sententiam proferens cantandi consuetudinem approbare in ecclesia, ut per oblectamenta aurium* — die *aures* sind Sinnesorgane — *infirmior animus in affectum pietatis adsurgat. Tamen cum mihi accidit, ut me amplius cantus, quam res, quae canitur, moveat, poenaliter me peccare confiteor et tunc mallet non audire cantantem. ...*, schreibt Augustin genau da, wo es um die Musik der Liturgie geht (*Conf. X, 33*). Dazu sollte man beachten, daß die Verführungskraft musikalischer Schönheit für Augustin ein echtes individuelles Problem war, eine Fessel „nach unten“, von der ihn erst der Gebrauch von Musik in der Liturgie befreit hat — die Gefahr aber bleibt bestehen.

Er hört den *cantans*, der mit seiner *artificiosa vox* das Wort Gottes singt; dieser Vortragsart ist die Möglichkeit gegeben, die *flamma pietatis* in einer Weise anzufachen, der sich Augustin hinsichtlich der vergossenen Tränen bei

seiner Bekehrung erinnert — nein, da ist ein auch nur symbolischer Bezug zur Ewigkeit weder möglich noch notwendig: Auch die Tränen vergießt der Leib, dem Zustand des *cor* folgend. Erst in der Verklärung auch des Leibes hat Musik dann die Möglichkeit des Ewigkeitsbezugs. Und sollte tatsächlich die Fähigkeit auch der Organa zur Erzielung der *flamma pietatis* im *cor* kein ausreichender Grund für musikalische Schönheit sein? Wer das nicht so sieht bzw. sehen kann, hat kein Wissen von der liturgischen Funktionalität von liturgischer Musik, also trivialerweise auch der ND-Organa, deren Schöpfer müssen ja wohl durch die „höhere“ Geistlichkeit kontrolliert gewesen sein, deren Wissen um diese eigentlichen Zusammenhänge von Liturgie und Musik man voraussetzen kann, etwa in Hinblick auf Thomas.

Die vom Autor der absonderlichen Symbolik aufgestellten ebenso absonderlichen Alternative zu irgendeiner *übergeordneten Bedeutungsebene*, die natürlich bestehen muß, denn sonst könnte man ja gar nichts ganz und gar Neues entdecken, kann daher nicht lauten, ib., S. 64: *Man könnte das so entstehende 'zeremonielle Vakuum'* — das es ausweislich der *longissimae melodiae* der Alleluias mit mehreren Versen natürlich nie gegeben haben kann — *auch als Bühne für die Entfaltung der hochartifizialen* — muß eigentlich immer alles *hoch-* sein? — *ars organizandi interpretieren, für die die Sänger ja auch reichlich entlohnt wurden.* Entlohnung erhielten übrigens schon die Sänger der Gregorianik in Karolingerzeit, von irgendetwas müssen auch *clerici* leben, und von der *artificiosa vox* spricht auch Augustin.

Selbst Klaus Pietschmann wird ja wohl nicht annehmen wollen, daß etwa auch einstimmige Alleluias wie *Pascha nostrum hochinartifizial* sein könnten, auch dazu benötigt man einige, zumindest dem normalen Musikwissenschaftler nicht zugängliche gesangliche Fähigkeiten, auch die Gradualia *Haec dies* erscheinen jedenfalls Verf. nicht als hochgradig triviale Melodien, sowohl in der Form als auch hinsichtlich der, sozusagen dann, vom Sänger und Chor verlangten vokalen Kunstfertigkeit. Ein *Vakuum* kann a priori an der Musik an sich eingeräumten Stelle der Meßliturgie also nie stattfinden, nie empfunden worden sein — abgesehen vielleicht von unmusikalischen Meßbesuchern —, wenn an genau dieser dafür bestimmten Stelle Musik erklingt.

Klaus Pietschmann macht mit seiner so kunstvoll wie inadäquat aufgestellten Alternative also zum wiederholten Male nur klar, daß er den Sinn von Musik, und zwar von kunstvoller Musik in der Liturgie nicht sehen kann, nicht die betreffende Literatur kennt, aber auch nicht die Liturgie selbst, deren Zeitbezug wie gesagt, schon durch das *Proprium de tempore* jedem Teilnehmer trivial erscheinen muß (oder mußte): Die Entfaltung der *flamma pietatis* dürfte nun wirklich eine Funktion von Musik und speziell von Musik sein, deren Bedeutung wohl ausreichend ist, die aufwendigste Meßkomposition von Bruck-

ner zu „erklären“. Das, was ND (Sigl) Neues brachte, ist die systematische und rationale Einbringung der Mehrstimmigkeit und zwar der komponierten Mehrstimmigkeit in diesen Funktionszusammenhang.

8

Natürlich muß man die Liturgizität der ND-Organa ernstnehmen, natürlich, dann jedoch sollte man die Liturgizität überhaupt von Musik, kunstvoller Musik, die der Gregorianische Choral ja wohl ist, beachten und nicht völlig ignorieren: Natürlich, was Klaus Pietschmann so *überzeugend* unerwähnt läßt, die von Augustin genannte Gefahr bestehend, fordert jeden Hörer auf, sich davor zu hüten, nur die Musik als Musik, als musikalische Unterhaltung zu hören, das ist Sünde, nämlich ein sich Vergessen der Seele an eine sinnliche, untergeordnete Schönheit (die Seele hat aber u. a. ausweislich der Gabe der *ratio* nach oben zu schauen) — und beachten sollte man auch, daß die Musik als ablaufende Kunst, als etwas, das aus der *memoria / expectatio* in die sinnliche Ausführung und dann sofort wieder in die *memoria* geht, zu den Faktoren der Liturgie gehört, die dem *nosmet ipsos commonere* zugeordnet sind, man singt nicht Gott, man singt dem Menschen, der auf sinnliche Kommunikation angewiesen ist — und da kommt Musik eine total zeitgebundene Natur zu, wie der gesprochenen Sprache der Textverkündigung oder auch der Predigt, in der das (vielleicht) zeitlos im Herzen Entstandene zur hörbaren Sprache wird, eben als „Ablaufendes“⁵⁶. Die Umwandlung des in der Zeit Gesagten, potentiell, im rezipierenden *cor* des Hörers einer sprachlichen

⁵⁶*Dicturus sum canticum, quod novi: antequam incipiam, in totum expectatio mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, atque distenditur vita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in expectationem propter quod dicturus sum ... Et quod in toto cantico, hoc in singulis particulis eius fit atque in singulis syllabis eius, hoc in actione longiore, cuius forte particula est illud canticum, hoc in tota vita hominis, cuius partes sunt omnes actiones hominis, hoc in toto saeculo filiorum hominum, cuius partes sunt omnes vitae hominum., Conf. X, 28 — und davon sollte eine bestimmte Form als Symbol der Ewigkeit dienen können! In der Ewigkeit kann es kein *dixi* und kein *dicturus* geben — die christliche Verheißung der Auferstehung und des ewigen Lebens ist nicht von derart primitiver Natur, daß alles nur schöner und länger dauernd ist. Die Vollkommenheit des auferstandenen Körpers hebt ihn in die Sphäre der Seele.*

Daß die Liturgen des 12. und 13. Jh. zudem an einem Bildungszentrum so radikal anders gedacht haben könnten — müßte ja wohl erst einmal nachgewiesen werden, schließlich kennt Thomas Augustin ganz gut, und versteht ihn auch. Thomas sagt, *Summa Theologica* I, XLII, II, 2: ... *aeternitas excludit principium durationis, sed non principium originis.* .. (denn die Zeit konnte „einmal“ anfangen: Der Anfang der Zeit ist ein solcher erst in der Zeit), oder etwas weiter, 4: ... *in tempore aliud est, quod est indivisibile, scilicet instans, et aliud est, quod est durans, scilicet tempus: sed in aeternum ipsum nunc indivisibile est, et semper stans ...* Die von Klaus Pietschmann angeführte besondere Dehnung der *tenor*-Töne hat die von ihm erfundene Beziehung zur Ewigkeit aber doch gerade durch die besondere Dauer, also etwas, was die Ewigkeit nicht kennen kann.

Es kann aber doch sein, daß die Musiker, die Komponisten der Stücke des *magnus liber* — und irgendwer muß die doch wohl gemacht, die Idee der Niederschrift und dann auch noch, vielleicht

Äußerung in eine Aussage etwa zur Ewigkeit, die für Sprache charakteristisch ist bzw. sein kann, ist in Augustins Vorstellung gerade nicht auf Musik anwendbar, da sie eben keinen Inhalt hat, sondern ihre Schönheit, ihr Erleben essentiell in ihrer Zeitlichkeit besteht, man könnte dazu etwa vergleichen Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral nebst einem Anhang ...*, *HeiDok* 2008, Anm. 62, S. 956 ff., wenn man die Möglichkeiten des Internets und vorliegende Literatur zu nutzen fähig sein sollte, was man, das ist klar, natürlich nicht einfach postulieren kann.

Daß jedoch musikalische Kunst in der jeweils erreichten Höhe auch eben der Entzündung der *flamma pietatis*, der *contritio cordis* dienen kann und soll, kann für die Liturgie, die die organale Technik neu in der Weise von ND einsetzt, aber vorausgesetzt werden, denn die verantwortlichen *clerici* dürften die Grundlagen der Liturgie kennen, wie sie dies aus der Summe von Thomas erfahren konnten (nur dürften sie das nicht nötig gehabt haben, moderne Deuter dagegen schon): Die Gefahr, sich an die *Hochartificialität* der Mehrstimmigkeit zu verlieren — auch als Komponist, und wer eine krebsgängige Klausel für nichtkomponiert hält⁵⁷, müßte schon einiges an Improvisationskunst besitzen

ein anderer, der Vervielfältigung gehabt haben — so tiefgehende Lehren der Theologie nicht verstanden, nicht gewußt haben. Das ist vielleicht denkbar, nur, einmal ist dann zu fragen, warum ausgerechnet die Komponisten von *organa* auf solche seltsamen Symboliken gekommen sein könnten, zum anderen aber stellt sich das Problem, wenn man als einziges Zeugnis für die neue These der Analogie langer, gedehnter *tenor*-Töne und der Ewigkeit eine theologisch philosophische, mit Musik absolut nicht befaßte Textstelle anführt, muß man so ja wohl argumentieren, also die Aussagen zur Ewigkeit von Augustin wenigstens andeutungsweise beachten; da ist ein solches Ausweichen ausgeschlossen. Da wird dann aber klar, daß alles, was im *tempus* ist, zeitlich, nicht ewig sein kann, auch absolut unfähig ist, dieses Ewige zu symbolisieren; so naiv sind die Theologen der Zeit wirklich nicht, zumal sie sich mit dem Mysterium auseinanderzusetzen hatten, daß der ewige, außerhalb der Zeit stehende Gott in die Zeit hineinreicht, ganz konkret durch Gottes Sohn.

Die Ewigkeit des Gottes, in dem *esse et essentia* identisch sind, in seiner Ewigkeit ausgerechnet durch Musik zu symbolisieren, wäre ein für die Theologie der Zeit derart absurder Einfall, daß man besser nicht auf die Theologie zurückgreift, oder genau das beachtet, was diese zu Musik in der Liturgie zu sagen hat, *ib.*, II, II, XCI, 2, ... *laus vocalis* — und darum handelt es sich! — *ad hoc necessaria est, ut affectus hominis provocetur in Deum, et ideo quaecumque ad hoc utilia esse possunt ...*, die *affectus* sind nicht transzendente Denkfähigkeiten — und nie sollte man übersehen, daß, *ib.*, *ad tertium*: ... *nobilior modus est provocandi homines ad devotionem per doctrinam, et praedicationem, quam per cantum ...*, denn der richtet sich letztlich vor allem an die, die Augustin von der Lektüre des sechsten Buches von *De musica* „befreit“. Auch diese Hierarchie sollte man nicht gänzlich unbeachtet lassen, wenn man über die Theologie von Strukturmerkmalen von *organa* sprechen will.

⁵⁷Und der Anonymus La Fage, den A. Seay herausgegeben hat, spricht die Tätigkeit des *discantators* als *componere* an, S. 33, 4, — es sei wiederholt: Vielleicht wäre es doch einmal, auch angesichts entsprechender Literatur, nicht ganz unangebracht, Guido von Arezzo zur Kenntnis zu nehmen und daraus den Schluß zu ziehen, daß — spätestens — nach Guido die *Verschriftlichung* von irgendetwas Gesungenem wirklich keine wesentlichen Probleme bieten konnte, sondern trivial war — eventuelle Chromatismen konnte man nach Emendationsart bewältigen.

—, ist ja nun auch tatsächlich „durchgebrochen“, in der weltlichen Textierung der *clausulae* — allerdings zu höchstem Nutzen der Weltmusikgeschichte: Die *ars* der Organa muß natürlich in der Tradition der *artificiosa vox* Augustins gesehen werden, dann aber auch ihre Funktion⁵⁸.

Wenn man sich also schon auf Augustin hinsichtlich der liturgischen Funktion von Musik — und eine andere Funktion ist von vornherein ausgeschlossen — beziehen will, sollte man also doch vielleicht erst einmal seine diesbezüglich spezifischen Aussagen zu Musik beachten, bevor man derart absonderliche Assoziationen als so ganz neue, so weit über die der älteren Interpreten grundsätzlich hinausgehende Erkenntnisse und das dann auch noch als erstmaliges Erkennen liturgischer Bedeutung auch der ND-Organa vorträgt; Erkenntnisse, die Augustinischem Denken grundsätzlich widersprechen müssen: Die, unbestreitbare, nämlich potentiell zur Sünde der Konzentration des Blicks der Seele nach unten statt nach oben führende Schönheit von Musik (auch in der Liturgie) hat natürlich ihren Grund in ewiger Schönheit, so Platonisch denkt auch Augustin (noch), nur ist diese Schönheit natürlich nicht im Erstrecken des Klangs, seiner Dauer, sondern nur davon abstrahiert erkennbar: Die Proportion ist invariant gegenüber der „Größe“ bzw. eben konkreten Dauer ihrer Repräsentanten, also der Dauerpaare — modern formuliert handelt es sich um den Klassenbegriff der rationalen Zahlen, die jeweils eine unendliche Anzahl von Zahlenpaaren zu einer einzigen Klasse abstrahieren: Genau diesen Umstand sieht Augustin als die einzige Voraussetzung, auch in erklingender, dem *sensus* schön erscheinender Musik bzw. Rhythmik, ein Zeugnis der eigentlichen, abstrakten Schönheit finden zu können — das individuell von Augustin gestellte Problem in *De musica* besteht in der Frage, wie denn eigentlich die der Ewigkeit wenigstens in bestimmter Weise fähige Seele von diesen konkreten Erscheinungen affiziert werden kann (das ist natürlich a priori ausgeschlossen): Eine Repräsentierung also von Ewigkeit durch endliche, nur etwas längere musikalische Dauern wäre für Augustin völlig ausgeschlossen.

Natürlich ist von den so neuen Gedanken auch die Sichtweise auf die Organa betroffen; über die Differenzierung zwischen modalrhythmischen, ursprünglich wohl „nur“ diskantilen Partien braucht man sich dabei ebensowenig Gedanken zu machen, wie über die Gregorianischen Partien in *organa*, obwohl daraus folgen muß, daß dann gelegentlich ja der Bezug zur Ewigkeit — lange Noten/Töne im *tenor* entspricht der Ewigkeit⁵⁹, also alle Bordunbildungen

⁵⁸Die *Vektorialität der Zeit* in Analogie zur *Vektorialität des Raumes in der Kathedralarchitektur* klingt doch soviel tiefer als das *cor*, dessen Dimension sozialistisch atheistisch sozialisierte Mystifikatoren natürlich nie fassen können, ib., S. 65, Anm. 37 — man staunt wirklich, nicht nur darüber, was sich als wissenschaftlicher Beitrag darbietet, sondern dann auch noch ohne jeden Ansatz zu Kritik akzeptiert wird.

⁵⁹Das ist offenbar ebenso klar wie in dem Spruch: *Freut euch des Lebens, ist der Natur Gebot*,

haben eine symbolische Adhesion zur besonders „langen“ Ewigkeit — immer wieder unterbrochen werden müßte und zwar an Stellen, die sich hinsichtlich etwa eines signifikant geringeren Bezugs zur Ewigkeit gerade nicht auszeichnen, nämlich die solistischen Teile und die liturgisch notwendig diskantilen Abschnitte innerhalb der mehrstimmigen Partien.

Es ist nicht einzusehen, daß *Viderunt* (solistische Intonation des gleichnamigen Graduale) einen besonderen Bezug zur Ewigkeit besäße, *omnes* dagegen wieder aus der Ewigkeitssymbolik, als diskantiler Satz ebenso ausscheidet wie der Rest des Responsum des so beginnenden Graduale, s. u. Man sieht sozusagen sofort, daß das Konzept der Verbindung langer Haltetöne und Ewigkeit von vornherein mit den Gegebenheiten der musikhistorischen Wirklichkeit der ND-Organa in erheblichem, ja grundsätzlichem Widerspruch stehen muß. Aber, davon eben einmal oder eher ganz abgesehen, kann man dann natürlich, hat man erst einmal eine solche Verbindung als ganz neue Kategorie erfunden, diese als eine — angesichts barocker Musik allerdings nicht gerade sehr phantasievoll erscheinende — bedeutsame Neuerfindung mit vielen schmückenden Bezügen ohne jede musikhistorische Verbindlichkeit aufzieren: Wo sind die Belege für solche Vorstellungen in der Zeit? Aber, man kann doch so viel zur Ewigkeit und zur Liturgie, zum Glauben und zu sonst etwas sagen — ja, wenn man das dann nur einmal täte.

Denn, daß Musiktheoretiker trotz der traditionellen Rationalität ihres Faches nicht vor manchmal recht seltsamen Allegorien und Symboliken gefeit sind, zeigt z. B. Franco mit seiner „Erklärung“ der Dreizahl der *perfecten* Zeitwerte durch Bezug auf die hl. Trinität, ein weder theologisch noch philosophisch selbst im Mittelalter adäquater Vergleich; auch Johannes de Grocheo kennt trotz allem Aristotelismus symbolische Allegorien von recht formalistischer Natur, dies konnte auch das zitierte Lehrgedicht über das Organum zeigen. Symboliken, Allegorien und Assoziationen sind also der mittelalterlichen Musiktheorie nicht fremd auch in „theologischer“ Hinsicht — und daß der Unterschied zwischen *discantus/musica mensurabilis* und *organum purum* diskutiert wird, dürfte auch bekannt sein.

Bekannt sein dürfte aber auch, daß sich bei keinem dieser Theoretiker, selbst bei denen, die wie Johannes de Garlandia vielleicht auch etwas *Nebulöses* an sich haben, zumal nach Flotzingers Identifikationsbehauptungen⁶⁰, inhaltlich aber doch recht klar formulieren, nicht den geringsten Ansatz für die Existenz einer solchen Symbolik erkennen lassen: Es gibt keinen Nachweis dafür, daß die „Dehnung“ der Töne des *c. f.* im Organum auch nur als

man lebt so kurze Zeit und ist so lange tot: Hier wird die anachronistische und grundsätzliche Naivität des Konzepts offenkundig, die Verabsolutierung von aus barocker und späterer Musik gewonnenen, „selbstverständlichen“ Konventionen.

⁶⁰Vgl. Verf., *Die degeneres Introitus Reginos*, *HeiDok* 2007, S. 33 ff.

selbständiges Strukturmerkmal überhaupt einer Symbolik zugeordnet werden könnte, so daß man fragen muß: Wo also wird an genau der Stelle, die konkret über das *organum purum* handelt, eine Allegorie der Ewigkeit gesehen, wo und wie konnte das irgendein Zeitgenosse, Hörer, Sänger oder Komponist?

Weil ein mehrstimmiger Satz natürlich auch immer mehrere Stimmen braucht — man lese z. B. den Anfang des *Vatikanischen Organumtraktats* —, muß man die beiden Stimmen zusammen sehen, oder auch hören, muß dann aber feststellen, daß das Gebilde als Ganzes, als das nämlich, als das es gemeint ist, keineswegs durch besondere Langsamkeit auffällt.

9

Dieses Problem, das (wenn auch nicht der Autor der hier angesprochenen Deutungen sieht, wohl aber) der einfache Betrachter der Sachverhalte mit solchen Deutungen unausweislich hat, läßt sich vielleicht ja doch lösen (?), wenn man — natürlich im Gegensatz zur zeitgenössischen Theorie (... *wie kannten die der Regeln Gebot?*) — einfach nur den *cantus* betrachtet, und dann feststellt, daß der in der entwickelten *clausula* mehrfach wiederholt wird, jedenfalls der betreffende Ausschnitt, das von F. Ludwig nicht ohne Grund so genannte Melisma: Wenn der Choral mehrfach gesungen wird, also keinen Bezug mehr zu seinem Zeitablauf hat, muß er doch einen Bezug zur Außerzeitlichkeit, und damit zur Ewigkeit haben, denn diese Wiederholung hebt den normalen Ablauf, die zeitliche Erstreckung des Chorals einfach auf⁶¹ — nein, so weit geht Klaus Pietschmann doch nicht, er führt „dafür“ aber die angesprochene völlig neue Sichtweise ein: Man betrachtet nicht das *organum purum* — ein Ausdruck, der bei ihm nicht vorkommt — als solches, sondern nur den *tenor*, um festzustellen, daß der in langen Tönen verläuft, manchmal, gemessen an den zahlreichen Tönen der Oberstimme, sogar sehr langen Tönen — diese besondere „Langheit“ bemerkt man also vor allem durch den Kontrast zu den gleichzeitig ablaufenden kurzen Tönen der organalen Stimme, weshalb, wie noch zu zitieren, Johannes Cotto ja auch von *triplicare* etc. spricht.

Hinzu kommt noch etwas, das diese symbolische Deutung noch zusätzlich logischem Denken nicht gerade leicht zugänglich sein läßt: Wie eigentlich soll man sich das technisch entstehungsmäßig vorstellen; *Jetzt bitte so organisieren, daß der tenor sehr lang, jetzt so, daß er weniger lang, ... daß er kurz*

⁶¹Und daß die Komponisten solcher musikalischer Kunst die Wiederholung nur aus Gründen des Memorierens erfunden haben sollten — mag behaupten, wer will; ganz klar ist, daß hier die Freude an kompositorischer Problemlösung wirksam ist, eine, mit Augustins Forderung nach Funktionalität von Musik in der Liturgie nicht mehr ganz leicht vereinbare Verselbständigung rein musikalischer Formfaktoren. Nein, mit den Wiederholungen von Strophen in Sequenzen kann man das wirklich nicht vergleichen, nicht einmal mit entsprechenden Wiederholungen im Off. *Vir erat*, sondern muß hinnehmen, daß der einfache Diskantsatz aus kompositorischen Formgründen nicht mehr ausreichend war.

wird? — soll man sich so die Verabredung zwischen Solisten und Sänger des *cantus* vorstellen, nämlich als entsprechende Anweisung des Sängers des *cantus* an den der organalen Stimme? *Sounds rummy*, kann hier der Kommentar nur lauten. Wenn schon, was ja nicht ausgeschlossen ist, für den organalen Satz vor dem *magnus liber*, also vor der Zeit, da man sich entschloß, auch diese Musik vorbildhaft, als Denkmal wie das Gesangbuch der einstimmigen liturgischen Lieder zu notieren — und hier dürfte die wirkliche musik- und wertungsgeschichtliche Neuerung liegen, die man sich nicht durch allzuviel an Symbolik vernebeln lassen sollte — eine *orale Praxis*⁶² maßgeblicher Entstehungsfaktor gewesen sein sollte, dann kann doch allein der Sänger des *organum* (als Stimme verstanden) die jeweilige Ausdehnung des Haltetons bestimmt haben. Denn wie anders, es sei wiederholt, soll man sich die jeweilige Verabredung eigentlich vorstellen: Der Sänger des *organum* mußte natürlich den Verlauf des „unterliegenden“ Chorals im musikalischen Gedächtnis haben⁶³. Hat also der Sänger des *cantus* jeweils dem Sänger des *organum* Winke gegeben des Inhalts: *Jetzt reichts, ich singe jetzt den nächsten Ton* (F. Zamminer macht sich in seiner Dissertation gewisse Gedanken über solche aufführungspraktische Fragen, die man vielleicht doch nicht einfach ganz unbeachtet lassen sollte).

Man kann sich das ja so vorstellen, nur sollte man vor Aufstellen so vorgestellter tiefer Neueinsichten, wie die, daß im Organum auf den *cantus* als zusammenhängende Melodie in spezifischer rhythmischer Erscheinung und zwar in der Länge der einzelnen Töne des *cantus* für sich geachtet worden sei, die mögliche konkrete Gestaltung und ihre Herstellungsverfahren bewußt machen. Oder man müßte annehmen⁶⁴, daß auch die *organum purum*-Stellen dann ja sorgfältig komponiert worden sein ‚müßten, vom *tenor* ausgehend, nicht nur als kontrapunktische⁶⁵, denn nur so wäre eine so merkwürdige Steuerung der Ausdehnung der organalen Stimme vom *cantus* aus überhaupt als herstellbar zu denken.

Dazu gibt es aber wie gezeigt keinen einzigen Beleg. Es wäre vielleicht auch nicht ganz so einfach, etwa den Einsatz von *copula*-Partien, die ja auch „Dehnungen“ der *tenor*-Töne zur Voraussetzung haben, als von einem Willen zu bestimmter Ausdehnung eben dieser Töne — und nicht der organalen Stimme —

⁶²Warum eigentlich darf man dazu nicht *Improvisation* sagen?

⁶³Oder soll man sich etwa die Tätigkeit des Sängers des *cantus* so vorstellen wie die des jungen Komponisten in E. Th. A. Hoffmanns Erzählung aus oder nach einem Bild von Hummel? es geht um eine wegen gefühlter zu großer Ausdehnung sozusagen willkürlich abgebrochene Solokoloratur bzw. Solokadenz einer Prima Donna höchst eingeschränkter Musikalität und noch stärker eingeschränkter Innerlichkeit

⁶⁴Das wäre dann der bereits angesprochene Widerspruch zum, hinsichtlich des Zusammenhangs nicht ganz erfindlichen Ausgangspunkts der Symbolthese von *oraler Praxis*.

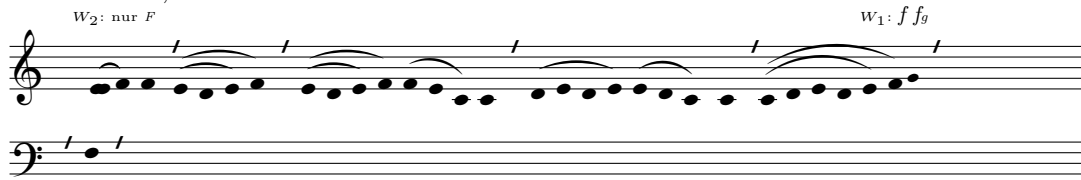
⁶⁵Hier nicht als zeitgenössische, sondern als moderne, metaterminologische Bezeichnung verwandt.

gesteuert zu interpretieren, wozu man etwa eine *copula* aus der Intonation des Grad. *Viderunt omnes*, **W**₁, f. 25, **F**, f. 100, **W**₂, f. 63, betrachten könnte (die unterschiedliche Ligierung betrifft in den tieferen Bindebögen **F**, nur **W**₁ hat den ersten Zäsurstrich vor dem Haltenton *c*; den folgenden Ton kennt nur **F**):

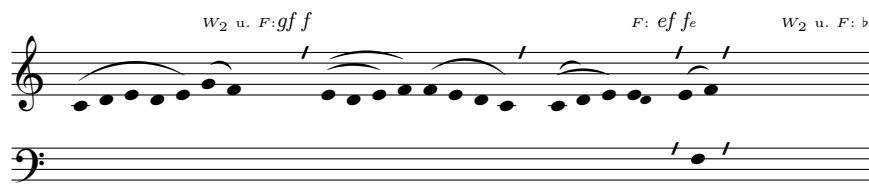


Über die Rhythmisierung des Schlusses kann man natürlich streiten, darauf kommt es hier jedoch nicht an. Es kommt darauf an, daß ein Sänger des *cantus*, der vorher auf *viderunt* den Ton *a* gesungen hat, jetzt den, vielleicht ja nicht *hochartifiziellen*, wohl aber *artifiziellen*, nämlich paarigen Verlauf der organalen Stimme und damit die Ausdehnung von *c* — oder *e*? — herstellungsmäßig gesteuert haben soll, und zwar so, daß diese Länge als rhythmische Erscheinung an sich erkennbar war und damit als potentieller Symbolträger überhaupt verfügbar war. Es gibt „symmetrischere“ *copula* Partien, nur daß hier eine vorliegt, dürfte unstrittig sein, die Paarigkeit ist doch einleuchtend. Die kann nach der hier, leider, zu betrachtenden Symbolthese nicht primärer Formfaktor gewesen sein. Man kann aber auch fragen, ob und wie eigentlich ein Sänger des *cantus* den an diese *copula* anschließenden übergroßen *climacus* dadurch gesteuert haben könnte, daß er dem *organista* einen Hinweis auf die Dauer eben seines Halteteons gegeben haben könnte. Die Antwort auf die gestellten Fragen dürften angesichts solcher Beispiele rein rhetorischer Natur sein.

Und wer in den eindeutig nicht klar rhythmisierbaren Partien des *organum purum* in der jeweiligen organalen Stimme gar keine eigenständige, ästhetisch sinnvoll beschreibbaren Bildungen erkennen kann, sollte sich vielleicht lieber nicht mit dieser Musik befassen.



Vi-



de-

Schon die (graphisch analoge⁶⁶) Dehnung der Dissonanz zu Anfang dürfte kaum einen Ewigkeitswert gehabt haben, sondern auf einem Klangreiz bestanden haben, der ja wohl auch die sich dann tonräumlich langsam vergrößernde Melodie des ersten Abschnitts charakterisiert hat. Wie dessen „Triller“ zwischen schärfster Dissonanz und Einklang wiederholt wird, um dann „endlich“ in die Quint nach unten zu führen, womit der Tonraum weiter vergrößert wird, ist auch von rein musikalischer Wirkung bestimmt. Auch das wird wiederholt, tonräumlich reduziert, aus *EDE FFEC C* wird *DEDE EDC C* — die Parallelität erinnert fast schon an die einer *copula*. Die Bewegungsrichtung wird im Folgenden umgekehrt, jetzt geht es von *C* nach *F* und mit *plica* — in der Übertragung als *kleine Note* notiert — bis nach *G*; auch das wird wiederholt, aber mit nicht ganz insignifikantem *EG* Sprung. Wenn dann nochmals der zweite Abschnitt wiederholt wird, muß man dies als bewußt komponierte Form ansehen müssen, wobei deutlich wird, daß der Klangreiz der melodischen Bewegung über dem Halteton ein wesentliches Merkmal der Melodieführung gewesen sein muß. Erst im folgenden, vielleicht modalrhythmischen Abschnitt wird dann ein neuer Höchstton erreicht, nämlich *b*; auch da wird man rein musikalische, ästhetische Logik oder Folgerichtigkeit nicht ausschließen — und fragen, wo da noch Raum bleiben könnte für eine gesonderte und einheitliche Bestimmung der spezifischen Dauer der jeweils „betroffenen“ Haltetöne. Verf. jedenfalls sieht sich nicht in der Lage, den Verlauf der organalen Stimme in einer anderen als rein zusammenklanglicher Hinsicht von der Dauer der einzelnen Haltetöne gesteuert erklären oder verstehen zu können.

Hinzu kommt die Frage, wer denn eigentlich von den Zuhörern, auf die es ja wohl ankam⁶⁷, beim Hören der *organa* des *Magnus liber* den Eindruck von Ewigkeit hätte erhalten können — die „Guirlanden“ oder Arabesken, um einen Ausdruck Immermanns zu verwenden, werden kaum so langsam gewesen sein, daß die Setzung von *suspiria* ein völlig falsches Bild von der Lungenkapazität der Sänger des *organum* vermitteln würden: Da wird schon recht zügig gesungen worden sein. Also, nochmals: Wer eigentlich sollte die

⁶⁶Daß hier eine Notationsmöglichkeit vorgelegen haben könnte, die durch die abstrakte der Nutzung von Ligaturen nicht weitergeführt wurde, könnte man beachten.

⁶⁷Weil weder die hohen liturgischen „Stände“, noch die bestimmenden Stände der Welt solche Musik zugelassen hätten, wenn sie ihnen mißfallen hätte — Johannes von Salisbury jedenfalls gehörte nicht zu diesen Ständen, er hatte offenbar keinen diesbezüglichen Einfluß.

Vorstellung von Ewigkeit erhalten, der doch schließlich das Organum als Ganzes hört, also dominant doch wohl die schnelle Bewegung der Organalstimme. Muß man wirklich für ND die musikalischen Konventionen voraussetzen, die Bachs 60. Kantate *O Ewigkeit, du Donnerwort* in der Eingangsaria kennzeichnen: *tasto solo*, ein wirklich langer Halteton im Baß für *Ewigkeit*⁶⁸ und recht bewegte Figuration in den Oberstimmen, einmal wohl Donner, zum anderen das erwartete Heil? oder liegt hier vielleicht wieder einmal einer der typischen methodischen Anachronismen vor, die geläufige semantische Konfigurationen musikhistorisch universalifiziert? Natürlich, das gehört zur Tradition der musikwissenschaftlichen Semantiker und Symboliker (oder soll man *-wissenschaftlich* hier lieber auslassen?).

Es ist kaum anzunehmen, daß solche Bildungen Leonin geläufig gewesen sind, also erst recht nicht den Zuhörern (natürlich einschließlich der weiblichen Angehörigen des geschlechtsneutralen Begriffs *Zuhörer*).

Und auch wenn man die Aufführungsweise mehr als zweistimmiger ND-Organen durch v. Ficker nicht notwendig als Maßstab ihres seinerzeitigen Erklingens voraussetzen kann, so wird man wohl doch die rhythmische Erscheinungsweise nicht als so falsch ansetzen können, daß die Organa eher wie extrem langsamer „Palestrina“ geklungen haben — wer bei derartiger Fülle an Tönen pro Zeiteinheit — und die Atemkapazität wird auch hier als Maß heranzuziehen sein — an Ewigkeit denkt, der kann das nur „phraseologisch“, nicht aber allegorisch getan haben, nämlich etwa als amüsischer Kleriker, der innerlich daran denkt, wann denn endlich die kleine Ewigkeit dieser langweiligen Musik aufhört. Auch diese amüsischen Hörer werden wir wohl unbeachtet lassen können, in Dankbarkeit dafür, daß sie sich musikhistorisch bzw. wertungsgeschichtlich nicht durchgesetzt haben; schon der hl. Gregor dürfte hier eine Gefahr dargestellt haben.

Sowieso bliebe letztlich ja nur das *organum purum* einschließlich der wirklich nicht nach Ewigkeit klingenden „symmetrischen“ *copula*-Partien für eine Verifizierung der Symbolthese übrig — denn, wie bereits oben angesprochen, macht man diese Einschränkung der Symbolthese, dann wird das Ewigkeitsgefühl, das höchstens kryptosymbolisch oder mystisch Eingeweihte haben können, doch regelmäßig durch die *discantus*-Partien, aber auch die rein Gregorianisch vorgetragenen Teile erheblich gestört — denn man sollte eben doch beachten, daß auch ND-Organen nicht Gradualtexte oder Alleluiaverse vollständig mehrstimmig setzen. Und die *discantus*-Partien richten sich nicht einmal nach einer, auch noch so kleinen Ewigkeit, um Symbol sein zu können,

⁶⁸Oder ist vielleicht doch, angesichts der „Textierung“ dieses langen Tons dieser (nur) für (besonders) langes *Warten* bestimmt, wie man das auch in BWV 21, Nr. 6, *Adagio* zum Wort *Harre auf Gott* findet, was tatsächlich oft genug recht lange dauern kann!

sondern danach, ob bereits die Gregorianische Textvertonung ein Melisma hat⁶⁹, oder nicht: Der Komponist (oder die Komponisten) der ND-Organa wußten also systematisch, nämlich satztechnisch differenzierend zwischen melismatischen und syllabischen Stellen im Choral zu unterscheiden, offenbar im Gegensatz zu neueren Deutern.

Daß diese Stellen⁷⁰ durch ihre rhythmische Prägnanz, vor allem aber die „Kürze“ des *tenor*-Ablaufs deshalb eingeplant worden sein sollen — und das noch im Gegensatz zu den *copula*-Partien? —, um den Hörern die „Ewigkeit“ allein der Töne des *tenor* in den *organum purum*-Stellen besonders eindringlich zu Gemüt zu bringen, also um durch Kontrast auch jede, noch so kleine Ewigkeit ja eben nur von *tenor*-Tönen des *organum purum*-Satzes als solche herauszuheben, dürfte wohl eine etwas zu seltsame, anachronistisch eben wieder an Bach orientierte Sichtweise sein⁷¹.

Wenn also schon eine so tiefgehende und so anspruchsvoll als völlig neue Perspektiven musikhistorischen Verstehens auftretende bzw. dargebotene These aufgestellt wird, muß man doch auch für einfältige Gemüter wie Verf. solche Probleme aus dem Weg räumen. Das jedenfalls tut Klaus Pietschmann überzeugend nicht.

Auch wenn nach Klaus Pietschmann Anonymus 4 so weit von der Quelle *distant* war — wie sollte ein Engländer wie Johannes von Salisbury wissen, was man wissenschaftlich in Paris getrieben hat? man ziehe die Analogie! —, er wird ja wohl irgendetwas über die Tradition der Ausführung der Orga-

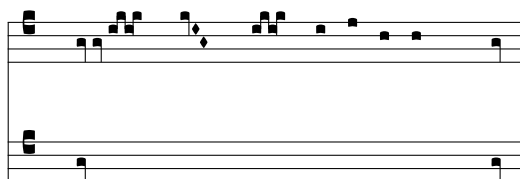
⁶⁹Zu einer, eigentlich wunderbar passenden Vorstellung nimmt Klaus Pietschmann leider nicht Stellung, vgl. Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral nebst einem Anhang ...*, Teil I, *HeiDok* 2008, S. 1089 ff., Anm. 127.

⁷⁰Die Dichotomie der beiden Satzarten ist technisch schon länger belegt, liturgisch aber durch das Prinzip *iubilus* gerechtfertigt, ja, da gibt es einen liturgischen Grund, man muß nur die liturgische Funktion der *organa* ernstnehmen.

⁷¹Natürlich kann man fragen, ob Bach so naiv war, lange Noten als Symbol im Sinne eines sich konkret meditativ in die Ewigkeit Versenkens verstanden haben könnte, was ja wohl erhebliche Naivität voraussetzte. Nein, bei Bach handelt es sich um ein großes, geschlossenes Arsenal semantisch „etikettierter“ Konfigurationen, die auf rein musikalischer Ebene funktionieren konnten, zumal als Inventionsfaktor. Innerhalb dieses systematischen Arsenal im Kontext anderer Figurationen konnte solche Symbolik funktionieren, nicht als direkt theologisches, das Transzendente repräsentierendes Zeichen. Und genau dieser Kontext eines umfassenden, auch relationalen Arsenal von semantisch klassifizierten Konfigurationen, vgl. den Beitrag des Verf. zur Festschrift Hammerstein, kennt das Mittelalter nicht, weshalb alle Versuche semantischer Deutungen einmal an der statistischer Unverifizierbarkeit, zum anderen aber der nicht existenten Konventionsbildung eines Systems solcher semantisch besetzter Musiktypen scheitern müssen (wozu Verf. u. a. *Hexachord und Semantik*, Neckargemünd 1998, und weiteres dazu im Anhang der oben zitierten Internetveröffentlichung, zu Semantik in Hildegards Melodien), was natürlich nicht gegen die Beliebtheit solcher „Analysen“ spricht, und auch seinen tieferen Sinn darin findet, daß es nicht notwendig um Verstehen einer nicht mehr so ganz leicht verständlichen Musikkultur der Vergangenheit geht, sondern um ..., da kann man ja etwas einsetzen, was man will.

na, einschließlich der *organum purum*-Stellen gewußt haben⁷²; und da sagt er

⁷²Wenn Anonymus 4 von der Komposition eines *organum purum* spricht, ed. Reckow, S. 79, 12, in Bezug auf den Zusammenklangswert des *tonus*, lautet dies so: *Exemplum sic patet de concordantia toni supradicti in organo puro: gg pro longa florificata, prout utitur in organo puro, ec cum pausatione competenti, bdbd coniunctim, et tunc dbG cum pausatione, bdbd coniunctim, bcaa tangendo disciunctim sine florificatione, cum elongatione finis G vel sine; cuius tenor totius est G continuando et G in fine modo stabili ut in burdone organorum. Et tale exemplum sive simile in pluribus locis organi puri patet ...*, spricht er ja den *tenor* als *burdo* an. Daß nicht die gegebene Oberstimme die Form bestimmte, ist nicht zu erkennen. Die gemeinte Form kann man vielleicht so rekonstruieren:



Wie hier die Dauer des *burdo* im *cantus* als Grundlage einer Symbolik, gar noch der Ewigkeit, dienen könnte, muß natürlich offenbleiben, der Anonymus jedenfalls kann davon nichts ahnen; er ist eben zu *distant*, und zwar *räumlich wie zeitlich*; merkwürdig, daß er aber doch nicht wenig und das auch noch ganz konkret von dieser Tradition kennt. Die organale Melodie weist eine gewisse „Symmetrie“ auf, wie man leicht sieht, ganz originell, eine Art *ouvert-clos* Bildung — harte Dissonanzen vermeidet der Anonymus als Komponist (nur der Abschluß nutzt, wie im Text angesprochen, die Sekundreibung), er denkt geradezu „dreiklangsmäßig“, vielleicht ein Zeichen seiner englischen Herkunft?

Und ganz „asymbolisch“ muß auch er nicht sein, eventuell kennt er z. B., ed. Reckow, S. 88, 6, eine „angenehme“ Symbolik: *Item quaedam est duplex longa florata. Et illa ponitur in principio in nomine sanctissimi alpha, et dicitur principium ante principium; et semper erit concordans. ...* Es handelt sich also um eine Art von Ausgangsklang, eine mehrstimmige Konzeption des Anfangens; ein offensichtlich langer, nicht *floratus*, Ton (womit vielleicht improvisatorische Verzierungen welcher Art auch immer, gemeint sein können, sicher keine strukturellen Merkmale) dient als Eröffnung; und solche Bildungen sind ja nicht unbekannt. Die werden dann *in nomine sanctissimi alpha* interpretiert, das könnte ja Symbolik sein, die als Anfang an sich auch in einer Opposition zu den anderen Konfigurationen steht. Von einem Bezug zur Ewigkeit ist natürlich nicht die Rede, wohl aber einem Bezug zum Anfangen, zum Anfang vor allen Anfängen, hier konkret vor dem Anfang des eigentlich mehrstimmigen Satzes, möglicherweise eine Symbolik, die zu verstehen keine Schwierigkeiten machen würde. Einen Bezug zur Ewigkeit gibt es also nicht, obwohl der ja gerade bei solchen ganz besonders langen, und dazu noch in beiden Stimmen gemeinsam oder einheitlich lang vorgetragenen Tönen naheliegen würde.

Man würde sich auch wundern, wenn diese — potentielle! — Anfangssymbolik oder Assoziation nicht eine Entsprechung haben würde, die man erwartungsgemäß denn auch findet, ib., S. 88, 18: *Finis in nomine sanctissimi omega multiplici modo finitur: Quidam finiunt cum puncto solo aut in diapason vel unisono vel diapente, raro autem in diatessaron, nisi fuerit in instrumento cordarum, et rarius per ditonum et semiditonum, sicut homines occidentales faciunt. Sed per omnes bene fit inceptio supradicta. ...* Beispiele dafür kann man nach dem Anonymus in *libris organi plenius* sehen, von denen muß es also mehrere gegeben haben, die Idee der Niederschrift war verbreitet, wie es trivialerweise in Hinblick auf die Natur der Liniennotation auch naheliegt.

Hinsichtlich einer Symbolik ist also der Schluß nicht gerade durch strukturelle Klarheit ausgezeichnet, es scheint sogar Schlüsse in Terzen gegeben zu haben, wohl in England, vielleicht in

nichts, das darauf weisen könnte, daß diese Stellen so langsam gesungen worden seien, daß irgendjemand beim Hören des komplexen, „ganzen“ *organum*, nicht etwa nur des von der organalen Stimme „befreiten“ *tenor*-Ausschnitts, an eine oder gar an die „theologische“ Ewigkeit in irgendeiner Hinsicht hätte denken können.

Auch hier hat man also Probleme, die neue symbolische These verifizieren oder gar konkretisieren zu können. Und man hätte doch ganz gerne wenigstens einen positiven, nicht ausschließlich aus beliebigen Zitaten außermusikalischer theologischer Texte⁷³ bestehenden, also spezifischen oder gar konkreten Beleg für die als so grundsätzlich neuartig und tief auftretende Deutung, z. B. aus musiktheoretischen Quellen.

10

Und daß man sich da über die Dehnung der *tenor*-Töne Gedanken gemacht hätte⁷⁴, wird man nicht leicht finden können: *Sed si forte in fine clausulae in ultima aut penultima dictionis sillaba, ut discantus pulchrior et facietior*

Übereinstimmung mit einer bekannten Schilderung der Gebräuche in *Cambria*. Ein strukturelles Merkmal des *finis in nomine sanctissimi omega* gibt es also nicht — und das macht deutlich, was der Anonymus, der sich ja nicht besonders um weltliche Motetten bemüht, eigentlich meint: Auch eine mehrstimmige Komposition hat einen Anfang und ein Ende, das dann jeweils als solches in Bezug zu den beiden *sanctissimae litterae* gesetzt wird, zu *A et Ω*; nur, das zeichnet eigentlich alles Beginnen und Ende aus, das in Bezug auf den Glauben getan wird. Die Existenz einer spezifisch, musikalisch strukturell begründeten Symbolik scheidet damit aber aus — Anonymus 4 setzt hier Anfangen und Ende auch in der Mehrstimmigkeit in diesen Bezug christlicher Tätigkeit, jeder Anfang sei in Gott wie auch jedes Ende.

Interessanter ist der Umstand, daß der Anonymus damit auch die Verwendung von Instrumenten in Mehrstimmigkeit in diesem Sinne sehen kann, also nicht als a priori weltlich teuflische Erscheinungen von Musik, sondern als äquivalente Möglichkeiten bei der Gestaltung des Endes einer mehrstimmigen, zwangsläufig von christlicher Sicht her nicht zu verurteilenden Komposition.

Entweder deutet dies, was nach dem Spielmannswunder in Roc Amadour ebenso wie nach den indulgenten Beichtlehren schon Ende des 12. Jh. nicht mehr sehr auffällig wäre, auf die Möglichkeit einer Mitwirkung von Instrumenten sogar bei der liturgischen Musik hin, oder der Anonymus bezieht sich auf weltliche Musik christlich positiven Inhalts, die es, ausweislich der betreffenden Beichtlehren ja gibt (man findet hierzu Näheres z. B. in Verf. *Musik als Unterhaltung*).

Auch hier also, wo man schon eine spezifisch musikalische Symbolik zum Greifen nahe zu haben glauben könnte, handelt es sich um einen, natürlich ernst gemeinten, christlichen Topos. Auch hier wird die Möglichkeit überhaupt einer musikalisch strukturell konkretisierbaren Symbolik, gar zur Ewigkeit, in mittelalterlicher Musik doch nicht gerade bestätigt, was man zur Kenntnis nehmen sollte, wenn tatsächlich die Zeugnisse und ihre Aussagen für die Musik der Zeit interessieren sollten, was ja nicht notwendig der Fall sein muß, um Wittgenstein zu evozieren.

⁷³Und die symbolischen Deutungen von Liedgattungen der Liturgie müßten ja, um musikspezifisch zu sein, nicht einfach die Gattungen, sondern speziell ihre Musik als Symbolträger deutlich machen, was nicht einmal Amalar regelmäßig auch nur beabsichtigt oder auch nur vermag.

⁷⁴Der in allem ja recht rationale Theoretiker Johannes de Garlandia bemerkt dazu nur, ed. Reimer, S. 89, 9: *Et eius aequipollentia tantum se tenet in unisono usque ad finem alicuius puncti, ut secum convenit sec. aliquam concordantiam*. Daß ein — angeblicher — liturgischer Wesensfaktor solcher „Dehnungen“, d. h. von Haltetönen schon zu dieser Zeit restlos vergessen worden sein

habeatur ab auscultantibus libentius audiatur, aliquos organi modulos volueris admiscere licet facere, quamvis natura hoc non velit aufferre, aliud enim discantus aliud organum esse cognoscitur. ..., schreibt der von A. Seay neu herausgegebene Anonymus La Fage (S. 33, 8): Man kann also, allerdings ohne die Gattungsgrenzen zu verletzen, auch in einem *discantus* Schlußbildungen organal gestalten, was nicht weiter aufregend wäre, wenn auch gewisse Folgerungen für die Konzeption der Mischung von *discantus* und — „klassische“ Terminologie — *organum purum* in den *organa* von Nôtre Dâme gezogen werden können: In diesen *Organa* hat doch wohl Leonin, denn ein anderer ist nicht bekannt, das Prinzip eben der Abwechslung von diskantilen und, alte Terminologie, organalen Abschnitten nicht nach musikalischen, sondern nach liturgischen Kriterien aufgestellt; organal werden syllabische oder wesentlich syllabische, diskantil melismatische Teile des *cantus* gesetzt, also auf einen schon bestehenden *iubilus* wird nicht noch ein zweiter „daraufgesetzt“. Mit der melodischen Struktur hat das nichts zu tun.

Wie klar ist die gattungsmäßige Differenzierung der beiden Satzmöglichkeiten durch die Theorie eine Entsprechung der Wirklichkeit, wäre zu fragen — der in der folgenden Anmerkung ebenfalls zur Frage der Ästhetik der Mehrstimmigkeit betrachtete Anonymus Schneider trennt zwar ebenfalls die beiden Satzarten, kennt aber (schon?) den Begriff *organum* in offenbar übergeordneter Hinsicht: Das *organum* kann auch diskantile Stellen enthalten (s. die

sollte, wäre eine von dieser symbolischen Deutungstheorie her ja wohl begründenswerte Ansicht, und daß Johannes de Garlandia wie alle anderen Theoretiker auf die — angebliche — Symbolik überhaupt nicht eingeht, muß man eben hinnehmen, ohne daß dies unbedingt als Bestätigung der Symbolthese zu qualifizieren wäre. Was aber klar wird, ist die Aussage, daß sich die Länge des Tones im *tenor* nach der *finis alicuius puncti* richtet, und daß ein solcher *punctus* im *tenor* virulent gewesen wäre, wird wohl niemand annehmen wollen, die Länge des *unisonus* richtet sich auch für Johannes de Garlandia ausschließlich nach der Oberstimme — und die wiederum als Repräsentant oder gar *anagogischen* Klangfaktor zur oder für die Ewigkeit ansehen zu wollen, dürfte sich wohl von vornherein verbieten. Also, wieder eine Quelle, die solche Vorstellungen ausschließt. Die Aussagen der Theoretiker gegenüber so hohem Gedankenflug als nicht beachtenswert zu bewerten, dürfte aber ein methodisch absoluter Fehler sein.

Auch schon Johannes Cotto formuliert, ed. S. van Waesberghe, S. 157, 2: *Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia, quae adminus per duos cantantes agitur, ita scilicet ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat, et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason conveniant.* Zwar wird hier von *tenere* gesprochen, gemeint ist die gegebene, *recta modulatio*, der *c. f.*, die „mehrstimmige“ *vox* geht in freien Tönen darum herum, eine anschauliche Beschreibung, die der so natürlichen Raumanalogie entstammt — daß hier Halbetöne des *tenor* in irgendeiner Weise als eigenes Objekt gedacht würden, an dem sich irgendeine, so seltsam auch immer ausgedachte Symbolik anbringen ließe, ist also nicht zu erkennen: Gemeint ist das Ganze. Das *convenire*, das ja eigentlich nur von der *vox organalis* bestimmt werden kann, wird ebenfalls als gemeinsame Aktion formuliert — alle solche Formulierungen einfach als unbeachtlich beiseite schieben zu wollen, nur weil man sie nicht kennt oder nicht kennen will, dürfte methodisch nur für strikt quellenunbezogenes Deuten sinnvoll sein, natürlich gibt es dafür bedeutende Vorbilder.

Anmerkung). Die Systematik der ND-Organa jedenfalls ist angesichts der strikten generischen Trennung durch die Theorie bemerkenswert, zumal hier liturgische Grundlagen wirksam sind.

Aufregend und beachtenswert aber sind allerdings die Begründungen für den „Verstoß“ gegen strikte „Diskantilität“ eines mehrstimmigen Satzes: *facetius, pulchrius* soll es klingen, *ab auscultatibus libentius audiri*; Symbolik, gar noch zur Ewigkeit, findet man da nicht, sondern, vielleicht in einer gewissen Spannung zu Augustins Wertung liturgischer Musik, ästhetische Gründe und das ästhetische Wohlempfinden der Hörer — und das noch als einzige Gründe! — weil diese organale Partien an den bestimmten Stellen *libentius* hören wollen⁷⁵.

⁷⁵Die Unterscheidung von *organum* und *discantus* kennt auch der Anonymus Schneider, — die Bezeichnung *organum* ist aber sozusagen etwas freier oder eben übergeordnet, weil für ihn da auch diskantile Vertonung möglich ist, die Satzweise *organum* also die größere Freiheit besitzt, ed. M. Schneider, S. 117, 19: *Discantus namque tantum in simplicibus notis vel neumis discurre; organum vero tum in simplicibus, tum in diversis*; man wird diese Formulierung auf eine Art Mischform beziehen können, so wie sie die ND-Organa kennen — damit ist die Begriffsunterscheidung allerdings offenbar nicht mehr rein satztechnisch begründet.

Der Anonymus umschreibt nicht nur in stilistisch recht aufwendiger, fast poetischer Wortfülle — und daraus resultierender Unklarheit — das *organum*, und zwar speziell das *organum*, ed. M. Schneider, S. 117, 21 (direkt anschließend an die oben zitierte Zeile, die den Grund für das Folgende liefern soll): *Unde* — also, weil das *organum* sowohl in *in simplicibus*, als auch in *diversis* verlaufen darf — *organum componenti diligentius intuendum est de qualitate ipsius cantus, ut sit decens et morosus, non habens neumas nimis diversas*. Wer also den organalen Satz *componere* will, muß aus dessen Eigenschaft jeweils diskantil oder im strikten Sinne organal sein zu können, zunächst die *qualitas* des *cantus* betrachten, der *decens et morosus* sein soll — was kaum exakt rationalisierbar ist —, er soll auch nicht zu verschiedene *neumae* haben; dabei ist zu beachten, daß der Autor vorher *notae vel neumae* sagt, er könnte also nur Töne meinen, wenn er nur das Gleiche mit zwei Wörtern aufrufen will, oder aber auch in Hinblick auf den von ihm nicht selten zitierten Guido, vor zu verschiedenen Gestaltteilen warnen will (im Folgenden wird die letztere Bedeutung wahrscheinlich gemacht). Der Komponist des *Organum* — und warum sollte man die vom Anonymus verwandte Formulierung nicht so verstehen, wie sie gemeint ist? irgendetwas muß er sich ja wohl ausdenken — hat den *cantus* zu beachten, vielleicht in dem Sinne, daß dieser nicht gar zu große Sprünge machen soll, also eine einigermaßen gleichmäßige Melodie aufweist (das widerspricht allerdings dem Prinzip von Leonin: Der *Magnus liber* muß dem Fest entsprechend die „zugehörigen“ Melodieteile mehrstimmig setzen, die Mehrstimmigkeit kann nicht abhängig von der Form des *cantus* sein: Hier herrscht sozusagen der liturgische Zwang!).

Der Autor spricht davor über die Kirchentonarten, man wird ihn also nicht etwa als weltlichen Spielmann, *organizator* (doch, tatsächlich wird dieser Begriff verwandt, vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 131 f., zu einem Irrtum von M. Haas, oder S. 187 ff., zu einem Fauxpas von R. Flotzinger im Umgang mit lateinischen Texten) ansehen können, sondern als ganz in der Musik der Liturgie verankerten Verfasser von Regeln, eher als Kompilator, der aber doch, gerade wie hier, gewisse eigene Formulierungen gibt. Insofern erscheint der zitierte Hinweis leicht obsolet: Was in der Liturgie organal zu setzen war, dürfte auch für den Anonymus vom Choral bzw. der Liturgie vorgegeben gewesen sein. Die vorausgesetzte Freiheit jedenfalls könnte somit eher der Vorstellung vom organalen Singen/Komponieren entsprungen sein, als direkt die Wirklichkeit wiedergeben. Bemerkenswert ist diese Freiheit aber durchaus, eben in Hinblick auf die Organa von Nôtre Dâme.

Von Interesse besonders für die hier, leider, zu besprechende ganz neue Sichtweise, ist aber die Art, wie der *cantus* angesprochen wird, als Melodie, die gewissen, natürlich rein musikalischen Merkmalen gehorchen soll — warum oder wann man im Gegensatz zu einer diskantilen die organale Satzweise verwenden soll, sagt der Anonymus nicht; in jedem Fall dürfte aber die organale Satzweise die aufwendigere gewesen sein — die liturgisch sinnvolle Differenzierung der beiden Satzmöglichkeiten, die die Organa von Nôtre Dâme kennzeichnet, kennt er jedenfalls nicht. Man soll also die Melodie des *cantus* sorgfältig auswählen.

Dann folgen aber weitere Umschreibungen, die wohl die organale Stimme oder das Ganze betreffen, denn hinsichtlich der angegebenen Objekte kann der „Organist“ ja nicht in den *cantus* eingreifen (direkt anschließend); die Auswahl aus den *universa* meint offensichtlich die Totalität von Möglichkeiten, die durch *potiora et respondentia aptius* nicht gerade sehr klar formuliert wird: *ut de universis potiora et aptius respondentia eligat, superflua abiciat, subtracta suppleat, compressa resolvat, producta nimium contrahat et nimis contracta distendat, ut in utrisque decentes neumas neumarumque copulationes efficiat. Item eadem distinctiones et eadem initia habeat organum, quae data sunt de discantu.* Anschließend folgt die eigentlich veraltete Regel über einen *cantus*, der in *gravibus* oder *acutis* ist, was hier nicht interessiert.

Als Beschreibung der Gestalt einer noch entstehenden oder zu schaffenden Melodie bzw. organalen Stimme sind die Ausführungen merkwürdig, sie sprechen von einer Art Korrekturingriffen — was beim vorgegebenen *cantus* ja ausgeschlossen ist; andererseits erscheinen Forderungen wie *superflua abiciat, subtracta suppleat* ebenfalls seltsam, denn was sollte eine frei, d. h. nur in satztechnischer Hinsicht gebundene organale Stimme eigentlich an *superflua abicere*? Dies gilt für alle Forderungen — deren jeweiligen Paarigkeit mag Stil oder Systemzwang entspringen, die Konzentration nur auf solche Forderungen fällt auf. Bezogen ist sie auf den Umstand, *unde*, daß man im *organum* sowohl diskantil als auch (strikt) organal singen darf.

Angesichts des Ziels, *in utrisque decentes neumas neumarumque copulationes efficere*, also explizit in beiden Stimmen, in der organalen Stimme wie in der des *cantus*, läßt sich diese Art der Formulierung eigentlich nur in dem Sinne verstehen, daß der *organizator* die Melodie des *cantus* sozusagen interpretiert, das *organum* kann, eben durch die Anwendung verschiedener Satzweise, organal oder diskantil, natürlich eine neue Gliederung und auch eine neue Folge von Gliedern, *neumae* erreichen — hier dürfte die Guidonische Wortbedeutung gemeint sein oder verwandt werden: Die Gliederung kann vollständig durch den Verlauf der „mehrstimmigen“ Stimme bestimmt werden (natürlich hofft man, daß der *organizator* mit der Grundmelodie nicht gar zu absurd umgeht, die Möglichkeit besteht aber).

Dies aber ist ein Hinweis darauf, daß die Theorie, wenn auch nicht gerade rational oder auch nur klar verständlich formuliert, das *organum* als Ganzes sehen kann, als eine, hinsichtlich ihrer Gliederung in *neumae*, die sich jeweils entsprechen sollen, zwar „zusammengesetzte“, aber auch hinsichtlich der durch Kadenzen entstehenden Gliederung komplexes Gebilde: Der *organista* interpretiert also die Melodie des *cantus* durch die Wahl der Kadenzen und auch die Entscheidung für organalen oder diskantilen Satz, er kann etwa durch ein Melisma der organalen Stimme „trennen“ oder durch diskantilen Satz „zusammenfassen“, so daß jeweils in *utrisque decentes neumae neumarumque copulationes* entstehen: Die im *cantus* gegebenen *neumae* kann der *organista* an sich ja nicht ändern, er kann aber genau das tun, was der Anonymus so ausführlich in Paaren formuliert; jedenfalls dürfte dies eine adäquate Deutungsmöglichkeit der nicht gerade klaren Ausdrucksweise des Anonymus sein.

Damit ist aber auch klar, daß die Struktur, der Verlauf des *cantus* als Teil der Gesamtkomposition beachtet wird, nur die vom Anonymus bemerkten Merkmale eines *organum* gehen vom *organista* aus, nicht vom *tenor*, von den gegebenen Tönen natürlich abgesehen. Obwohl hier also einmal von einer Beachtung der Gesamtstruktur gesprochen wird, also auch der *cantus* als Objekt einmal der Auswahl, dann aber der Gestaltung, ist kein Faktor zu erkennen, der eine gesonderte (und vielleicht auch einheitliche) Feststellung von Elementen des *tenor/cantus* als potentiellen Trägern einer, wie absonderlichen auch immer, speziellen Symbolik erkennen ließe: Daß die Ausdehnung

Sollte das nicht an sich zu denken geben, wenn man zur Wertung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter etwas sagen will: Ästhetische Gründe werden angeführt für eine Gattungsabweichung, denn das haben die Hörer lieber — damit wird Augustins strikte Funktionalisierung von Musik in der Liturgie verletzt, die Autonomie der musikalischen Formgestaltung hat sich sozusagen durchgesetzt — und dennoch gelingt es Leonin, genau diese Mehrstimmigkeit spezifisch liturgisch einzusetzen, fast in Analogie zur Intention von Gautier de Coincy — was der gemacht hat? dazu kann man in Verf. *Musik als Unterhaltung* offensichtlich nicht ganz Unwichtiges lesen, zumindest diese Quelle zur

eines Tones im *tenor* überhaupt als segmentierbares oder separierbares, zu vereinzeldes Merkmal zu einer eigenen, ebenso gesonderten und einheitlichen Symbolik überhaupt fähig gewesen sein könnte, läßt auch und selbst dieser Text natürlich nicht erkennen. Eine solche Sichtweise erscheint angesichts der Regeln, die der Anonymus zu geben versucht, für die Zeit ausgeschlossen zu sein.

Daß der Anonymus die Bewertung der organalen Stimme als Melodie mit Johannes Cotto teilt bzw. von ihm übernimmt, also für sinnvoll hält, ergibt sich im Folgenden, wo, zu knapp, die Formenlehre Guidos angesprochen wird — wie bei Johannes Cotto nicht im Abschnitt *De cantu componendo*, sondern eben im bzw. für das *organum*! Eingeleitet wird die betreffende Passage mit der für den Anonymus symptomatischen Paarbildung, die hier zu einiger Unklarheit führen kann, ed. M. Schneider, ib., S. 117, 32 (die Rückführung auf Guido ist unzutreffend): *Item a Guidone habemus, quod cantus cum organo et organum cum cantu potest diversis neumis multiplicari, si placuerit. Ad quod dicimus, summo opere intuendum esse in tam larga distributione neumarum, ut neumae tum eiusdem soni repercussione, tum duorum vel plurium connexione fiant, ita, ut scl. aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur atque respondeant. Verbi gratia. Unde nunc aequae aequis, nun duplae vel triplae simplicibus, tunc autem sesquitertia vel sesquialtera collatione decenter convenient. ...* Der Anonymus konnte sich bei diesem direkten Zitat aus dem *Micrologus* wohl darauf verlassen, daß Guidos *Micrologus* jedermann bekannt war, der gewisse professionelle Ansprüche stellte. Daß Guido etwas zum *organum* in der „zitierten“ Form gesagt hätte, trifft nicht zu, die angesprochene Paarigkeit führt zu Unsinn, denn natürlich kann nur das *organum neumis diversis multiplicari*; was der Anonymus meint, läßt sich aber aus dem Folgenden rational rekonstruieren: Es geht um die Gestalt der so viel „mehr“ Töne in der organalen Stimme, die müssen den Guidonischen Regeln für einstimmige Melodiebildung gehorchen.

Die Gestalt der organalen Stimme ist im organalen Satz der eigentliche Attraktionsfaktor, es kommt darauf an, was *placet*. Natürlich handelt es sich dabei, vgl. etwa ib., S. 116, 13, (... *suavis concordia*), um ästhetische Schönheit, deshalb wird die Mehrstimmigkeit ja auch so ausführlich, wenn auch nicht gerade sehr klar besprochen. Die besondere Schönheit der Mehrstimmigkeit wird originell in mittelalterlicher Weise erklärt, ed. M. Schneider, S. 117, 39: *Item superius habuimus, quod omnis cantus simplex symphonia dicatur. Quia vero haec tres consonantiae, scl. dyatesseron, dyapente et dyapason, tam a suavitate se ad copulationem duorum cantuum permiscet, congrue symphonie, i. e. vocum copulationes dicuntur. Unde Guido. Ubi cumque duorum cantuum concordia fuerit, symphoniarum sonus non cessabit.* Die Konsonanzen bringen da, wo eine *concordia duorum cantuum* besteht, einen *non cessans symphoniarum sonus*: Man hat gleichsam eine doppelte Harmonie/Symphonie, und zwar durchgehend. Das meint der Anonymus offensichtlich.

Offensichtlich müßte man auch solche Texte beachten, bevor man ganz neue Thesen zur Symbolik langer Haltetöne als auch noch ebenso ganz neues *Ernstnehmen* der liturgischen Funktion von ND-*organa* vorträgt: Es könnte sein, daß man gerade damit die eigentliche Leistung einer systematischen „Liturgisierung“ der neuen Mehrstimmigkeit in den ND-*Organa* und damit etwas von dem Neuen, das die ND-Schule brachte, nicht (mehr) erkennen kann — Verf. ist sich bewußt, daß ND-Schule viele tiefe Erörterungen auslösen kann, hier wird das Wort nur als Sigl zum Aufrufen der betreffenden Tradition angewandt.

Wertung von Musik beachten lernen.

Dieses *deflorere finem clausulae* darf aber nicht dazu führen, anschließend, daß die Gattungsgrenzen zum *organum* verletzt werden; eine bekannte Tatsache. Beachten sollte man aber den Ausdruck *deflorere*, man ziert aus, wenn man solche organale Partien am Schluß von *discantus* komponiert — der Ausdruck des Anonymus. Zu oft darf man solches Ornamentieren im *discantus* nicht komponieren: Die Mehrstimmigkeit hat Gattungen geschaffen, die eine strikte Differenzierung fordern können — und genau diese Prinzipien werden schon in den ersten ND-Organen, den zweistimmigen Bildungen, systematisch, nämlich liturgisch sinnvoll und rational eingesetzt, miteinander verbunden; vielleicht sollte man einmal diese Entwicklung beachten, um die eigentliche Leistung Leonins verstehen zu können — und Verf. ist nicht in der Lage, die Aussagen des vierten Anonymus (arabische Zahl) einfach zu ignorieren, nur um eigene Ideologeme durchsetzen zu können.

Das *organum* also, *non aequalitate punctorum, sed infinita multiplicitate ac mira quaedam flexibilitate cantui suo concordat in aliqua, ut dictum est, consonantiarum, aut cum cantu debet incipere et inde modulando vel lasciviendo, prout oportuerit et organizator voluerit, vel ascendere superius vel inferius descendere, tandem vero in diapason aut cum cantu terminum ponere. ...* zum, leider nicht überlieferten Beispiel heißt es dann: *Vide et cognosce ... quomodo a discantu et a cantu differat multiplicitate punctorum et quomodovolvendo, modulando et lasciviendo a cantu discedat cito, et cito iterum ad cantum relabatur....*; literarisch wird man die Beweglichkeit der organalen Stimme kaum besser umschreiben können, als in dieser natürlichen Nutzung der Tonraumanalogie.

Wieder anschließend wird über den Unterschied zwischen *pausatio* — strukturelle Gliederung — und, was für die Frage nach dem Tempo nicht ganz ohne Interesse ist, *respiratio* gehandelt, ... *respirationes vocamus interpositiones illas, quae fiunt ab organizatore quando ad quartam ... organum vel ad quintam ... a cantu descendit et ibi paululum respirans resunit spiritum, ut usque ad pausationem melius sequentia prosequantur. ...* Hauptkadenzen haben, der Theorie schon der Choraltonalität analog (da im „tonalen“ Sinne), in Oktav oder Einklang zu erfolgen, die *respirationes*, Kadenzen minderen Ranges, finden — und hier handelt es sich doch um ein mehrstimmiges Strukturmerkmal — auf Quartan oder Quinten statt, also sozusagen affinal in Analogie zur Tonalitätslehre. Das ist für die hier zu stellende Frage aber unwichtig.

Wichtig ist dagegen, daß der Anonymus sämtliche Gliederungsstrukturen natürlich allein dem *organizator* zuordnet, dieser entscheidet über den gesamten Verlauf: *prout oportuerit et organizator voluerit*; deutlicher wird man die Entstehung eines *organum* ja wohl kaum noch beschreiben können — was der

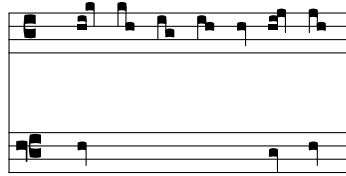
tenor hierbei tut, wie die Töne des *cantus* ausgedehnt werden, ist, trivialerweise, allein Folge des *volvere, modularare et lascivire* des *organizatoris*. Der Autor gibt sich erhebliche Mühe, literarisch in gewisser Fülle die Beweglichkeit, das *cito* Auf- und Niedersteigen der organalen Stimme zu umschreiben: Das ist das, was für ihn das *organum*, im Gegensatz zum *discantus* ausmacht — und nur, weil diese Sachverhalte nicht ausreichend tiefsinnig sind, muß man nach Symboliken suchen? Sicher, warum nicht, nur sollte man dann doch vielleicht nach adäquaten Quellen suchen, die auch nur einen einzigen Hinweis auf die Existenz und Möglichkeit einer Symbolisierung von Ewigkeit, zudem auch noch in Augustinischem Sinne, durch ablaufende Musik belegen könnten.

Man könnte natürlich argumentieren wollen, daß der zitierte Anonymus zeitlich oder, vielleicht?, auch räumlich von ND *distant* sei, wie dies Klaus Pietschmann so einprägsam von der Stellung des 4. Anonymus zur ND-Schule sagt — daß diese Distanz nicht gar so weit wie die des modernen Deuters sein dürfte, liegt jedoch auf der Hand: Man muß schon die Denkmöglichkeiten und Gedanken beachten, die direkt aus der Theorie der betreffenden Technik der Mehrstimmigkeit stammen, denn, was da gesagt wird, ist in der Zeit gedacht und daher denkbar; was da nicht gesagt wird, muß nicht undenkbar gewesen sein, nur dann müßte man andere Kriterien aus spezifischen Quellen der Zeit herbeibringen können — und da läßt sich doch die Frage stellen, ob die jeweils organal vertonten Stellen von Gradualia und Alleluia, wie sie im *Proprium de tempore* erscheinen — denn ein *Proprium de aeternitate* kann es nicht geben, weil jedes *jetzt*, jedes *hodie* in der Ewigkeit ewig ist, also gerade nicht ein *jetzt*, dem etwas vorausgeht und etwas folgt —, einen so spezifischen inhaltlichen Bezug zur Ewigkeit haben, daß die „Dehnung“ der Töne des *c. f.* eine solche Konnotation haben könnte, also die Planung eines *organum*, nämlich in den *organum purum*-Stellen wirklich vom *tenor* ausgegangen sein könnte, denn nur so ließe sich die so neue Deutung überhaupt plausibel machen. Der zitierte Anonymus sagt genau das Gegenteil, nämlich die „Führungsfunktion“ der Organalstimme; diese bestimmt den Ablauf des Organum insgesamt.

Nun spricht ja auch Franco vom *organum*, ed. Seay et Gilles, S. 80, 2, vom *organum purum*:

... *Sciendum quod purum organum haberi non potest, nisi supra tenorem, ubi sola nota est in unisono, ita quod, quando tenor accipit plures notas simul, statim est discantus, ...*

Secunda regula est: quicquid est longum, indiget concordantia respectu tenoris; sed si in discordantia venerit, tenor taceat vel se in concordantiam fingat, ut hic patet:



Das Beispiel ist nicht gerade sehr leicht einsichtig für das Gesagte, soll *F tacere*, weil der *scandicus cde* nach *e* geht, oder soll das abschließende *F tacere*, was verständlich wäre — die organale Stimme ist wohl modalrhythmisch im 1. Modus zu lesen, sicher aus Memorierungszwecken, nur soll dann nicht auch und gerade der Rhythmus memoriert werden? ist der kein eigenständiger musikalischer Gestaltfaktor in der Modalrhythmik? Wesentlich ist aber im hier zu betrachtenden Kontext, daß der *tenor* auf Situationen, die die Oberstimme schafft, reagiert, nicht umgekehrt. Auch wenn Franco von der Urentstehungszeit der *organa* sicher *historisch distant* ist, muß doch nicht angenommen werden, daß er die Praxis, *oral* natürlich, doch wohl nicht *instrumental*, noch kannte; von einer potentiellen Symbolik der Rythmik des *tenor* jedenfalls scheint er nichts zu wissen. Natürlich beschreibt er die Ausführung als, natürlich *orale*, Ausführung notierter Stücke, wie dies seit dem *Magnus liber organi* eben selbstverständlich geworden ist, nur, auch dann müßte er ja irgendeine besondere Eigenständigkeit des *tenor* kennen, die seine Gestalt als Träger einer spezifischen, zudem noch unliturgischen Symbolik gemacht haben könnte: Das, was zur Relation bzw. eher Nichtrelation von *tempus et aeternitas* im Mittelalter gedacht worden ist, ist erheblich anspruchsvoller, als ein zudem unzulässig verkürztes und kontextfrei „gedeutetes“ Zitat von Augustin erkennen lassen kann: Die Theoretiker jedenfalls geben keinen Hinweis darauf, daß der *tenor* im *organum purum* einen Ansatz für eine spezifische Symbolik geben könnte.

Unterhaltsam ist auch die abschließende Regel, daß *quotienscumque in organo puro plures figurae simul in unisono evenerint, sola prima debet percuti, reliquae vero omnes in floratura teneantur ...*, einmal weil er hier die gleiche Terminologie wie der Anonymus La Fage nutzt und von *floraturae* spricht, zum anderen weil eben wieder die organale Stimme den Verlauf angibt, nämlich hinsichtlich einer Art von Taktgeben — die *fioriture* sind klar Auszierungen, liturgisch gesprochen *iubili*, von denen Gradualia wie Alleluia ja genugsam besitzen, aber, nicht so viele, daß sich die Anzahl von Melismen, also *iubili ad multiplicandum servitium Divinum* nicht noch weiter auszieren ließe, nämlich an genau den Stellen, an denen der Choral keine (große) Melismatik kennt.

Auch Franco gibt also keinen Hinweis darauf, daß die in *unisono* „befindli-

chen“ Haltetöne des *tenor* in ihrer zeitlichen Dauer als eigenständige Faktoren angesehen worden sein könnten. Daß eine solche Symbolik, wie man sie wie angesprochen bei Bach geläufig findet, auch für die Stellen des *organum purum* gelten könnten, daß also vom offenbar nicht gerade besonders langsam verlaufenden *organum* als *vox* beim Hören, Denken oder kompositorischen Planen abgesehen worden sein könnte, ist also nicht zu erkennen:

Und angesichts des *cito* des Anonymus La Fage könnte eine solche Symbolik ja nur funktioniert haben, wenn durch die Hörer, Liturgen und Komponisten wie auch durch die *oralen Praktiker* die Bewegungen des Organum, als Stimme verstanden, dezidiert als Hinter- oder Vordergrund der Ewigkeitsbedeutung der *tenor*-Töne erlebt oder interpretiert worden sein könnten, also ein mehrstimmig rhythmisch kontrastierendes Hören wie eben von Bach — und natürlich auch schon in den Madrigalen — genau wie vom modernen Deuter als selbstverständlich empfunden worden sein könnten: Daß davon die Rede sein könnte, ist aber dezidiert nicht zu erkennen. Die *hochsymbolische* Deutung von Klaus Pietschmann wird also weder von der Struktur der Musik noch irgendwelchen spezifischen Textzeugnissen bestätigt: Es gibt also weder interpretatorisch, noch strukturell technisch eine Möglichkeit oder gar einen Grund, eine solche Ewigkeitssymbolik überhaupt erkennen zu wollen oder zu sollen.

11

Aber es wird doch zur Stütze dieser Neudeutung Augustin direkt angeführt! Sicher, nur mit Musik kann das nichts zu tun haben, da ist die oben zitierte Verwendung von Musik zur Darlegung des Ablaufs des Menschenlebens und aller Menschenleben insgesamt in *actiones* als *particulae* doch ebenso deutlich wie die Wertung von Musik in *De musica* und, natürlich wesentlich für die Liturgie, in den *Bekenntnissen*. Aber Klaus Pietschmann führt doch sogar Augustin explizit an, ib., S. 65, wobei es allerdings unabdingbar erscheint, ein wenig mehr des Zusammenhangs zu zitieren (*Conf. XI, 13*): *Cum ergo sis operator omnium temporum, si fuit aliquod tempus, antequam faceres caelum et terram, cur dicitur, quod ab opere cessabas? Id ipsum enim tempus tu feceras, nec praeterire potuerunt tempora, antequam faceres tempora. Si autem ante caelum et terram nullum erat tempus, cur quaeritur, quid ‘tunc’ faciebas? Non enim erat ‘tunc’, ubi non erat tempus.*

Nec tu tempore tempora praecedis: alioquin non omnia tempora praecederes. Sed praecedis omnia praeterita celsitudine semper praesentis aeternitatis et superas omnia futura, quia illa futura sunt, et cum venerint, praeterita erunt; Tu autem idem ipse es, et anni tui non deficient. Anni tui nec eunt nec veniunt: isti enim nostri eunt et veniunt, ut omnes veniant. Anni tui omnes

simul stant, quoniam stant, nec euntes a venientibus excluduntur, quia non transeunt: isti autem nostri omnes erunt, cum omnes non erunt. Anni Tui dies unus, et dies Tuus non 'cotidie', sed 'hodie', quia hodiernus Tuus non cedit crastino; neque enim succedit hesterno. Hodiernus Tuus aeternitas: ideo coaeternum genuisti, cui dixisti: ego hodie genui te. Omnia tempora Tu fecisti et ante omnia tempora Tu 'es', nec aliquo tempore non erat tempus.

Das *hodie* Gottes ist natürlich kein *heute* im Sinne der Zeit, dieses *hodie* kann, genau wie die anderen „temporalen“ Begriffe auf Gott nur in übertragenem Sinne bezogen werden, um die totale Verschiedenheit zur Existenz des Menschen und seiner *actiones* als *particulae* in der Zeit zu verdeutlichen; Gottes *Zeit* ist keine Zeit, hat keine Dauer, sondern ist. In der Ewigkeit gibt es „Jahre“ nur, die, im Gegensatz zu den unsrigen, nicht kommen und gehen, sie sind alle ein *hodie*, aber nicht unser *hodie*, dem etwas vorausgegangen ist, und dem etwas folgt, es ist ein von Dauer unabhängiges *hodie*! Etwas, das mit unserm *heute* nicht zu vergleichen ist.

Was das mit Musik oder Liturgie zu tun haben könnte, gar ganz speziell mit Graduale und Alleluia, fragt sich der einfache Leser dieser Zeilen, der zunächst erfährt, daß die Frage nach einem *dann* entsprechend einem *vorher* in Bezug auf Gott absurd ist, weil Gott die Zeit geschaffen hat, wenn Gott die Zeit geschaffen hat, konnten Zeiten nicht vergehen, waren keine Zeiten, bevor sie geschaffen worden sind; eigentlich eine triviale Feststellung. Diese wird im Folgenden näher erläutert, sicher mit einem gewissen Maß an rhetorischer Aufwendigkeit, schließlich stellt dies für Augustin eines der wesentlichen Probleme des Glaubens dar: Natürlich kann Gott nicht den Zeiten vorausgehen in einem zeitlichen Sinne, sonst könnte Gott ja nicht allen Zeiten vorausgehen.

Allerdings geht Gott allem Vergangenen voraus, und steht sozusagen nach allem Zukünftigen, weil diese zukünftigen Dinge, wenn sie gekommen sind, wieder Vergangenheit sind: Gott aber ist immer derselbe, ihm fehlen die Jahre nicht, sein *hodie* ist ewig, ist. Diese Formulierung des Psalms wird entsprechend erläutert: Deine „Jahre“ sind alle gleichzeitig, weil sie stehen, werden nicht gehende von kommenden verdrängt — Gottes „Jahre“ gibt es nicht, Gottes Tag ist nicht „täglich“, sondern „heute“, denn Gottes „heute“ weicht nicht einem kommenden und folgt nicht auf einen vergangenen „Tag“ — das ist letztlich triviale Folge des Umstands, daß Gott völlig außerhalb der von ihm geschaffenen Zeit stehen muß, die figurativ ihm zugeordneten „Jahre“ oder „Tage“, also Zeitabschnitte gibt es nicht, denn Gott ist , sonst müßte Gott ja von seinem Geschaffenen abhängen.

Gottes „Heute“ ist Ewigkeit, also wie auch Thomas sagt, etwas, das nicht dauern, nicht verlaufen oder gar durch Zeitdauern gemessen werden kann — Gott ist immer gleich, da kann es keinen Wandel, etwa ein *Proprium de*

tempore geben. Alle Zeiten hat Gott gemacht, und Gott ist vor allen Zeiten, Zeit war niemals ohne Zeit, d. h. ohne die von Gott geschaffene Zeit, deren Bezug zur Ewigkeit also der Nichtbezug ist: Eine Relation von Ewigkeit und Zeit, irgendwelchen, wie lang auch dauernden *particulae actionis* kann es nie geben⁷⁶, das eine ist, das andere verläuft, wird, ist und war. Es dürfte kaum Schwierigkeiten machen, den Sinn dieses Textes zu verstehen: Die Zeit ist Gottes Schöpfung, er selbst, seine Ewigkeit, das ewige „Heute“, steht absolut außerhalb der Zeit, es sei wiederholt, sonst wäre Gott einem von ihm Geschaffenen unterworfen.

Von Klaus Pietschmann darf man dazu vernehmen: *Die Ewigkeit Gottes — kann es überhaupt eine andere geben? — wird dabei als eine zeitaufhebende Ewigkeit verstanden, im Sinne einer „in-sich-bleibenden Gegenwart, die die beiden übrigen Zeitdimensionen (der Vergangenheit und Zukunft) in sich aufgenommen hat“.* Diese Vorstellung läßt sich mühelos — sic⁷⁷! — auf die Situation der Messe übertragen: *Da sich hier die irdische, streitende Kirche mit der himmlischen, triumphierenden Kirche verbindet, erscheint auch die Liturgie der irdischen Zeitlichkeit enthoben. Zusammenhänge zwischen einem solchen Zeitverständnis — ? — und dem rhythmisch ungebundenen gregorianischen Choral wurden immer wieder hergestellt. ...*, und so geht das fröhlich, nämlich vom Inhalt der Aussage Augustins völlig unberührt weiter.

Konkretisieren ist offensichtlich nicht gefragt: Soll man sich vorstellen, daß

⁷⁶Vielleicht kann man das mit den Bestimmungen der Kategorie durch Thomas und Augustin nicht Vertrauten etwas näher bringen, wenn man an Liszts „Vertonung“ des eine musikalische „Umsetzung“ geradezu fordernden Gedichts von Victor Hugo, *Ce qu'on entend sur la montagne*, denkt, in dem bekanntlich *être* und *vivre* gegenübergestellt werden: Die die *beauté de la création* in ihrer *auguste fanfare* „singenden“ Vorgänge, die den Naturgesetzen unterworfen sind, erscheinen als Repräsentanten des *Seins*, demgegenüber steht das nur im immer gleichen Jammer als *bruit* „ewige“, im einzelnen aber ununterbrochen sterbende *vivre* des Menschen — auch V. Hugo könnte es nicht einfallen, den *flot tournoyant de l'humaine rumeur* als auch nur symbolisch die Ewigkeit zu repräsentieren fähig anzusehen, für die, die verantwortlich für die Liturgie von Nôtre Dâme im 12. und 13. Jh. waren, ist das entsprechend selbstverständlich: Was so eindeutig *duratio* besitzt, ist grundsätzlich von der Ewigkeit unterschieden.

Auch wenn V. Hugo in diesem Gedicht nicht gerade christlich dogmatische Fragen stellt — Gott reagiert nicht auf die Klage der Menschen —, stellt er doch eine Grundfrage, ersichtlich in der Tradition christlichen Denkens.

Und daß Liszt die Schilderung zweimal durchführt — und damit die christliche „Lösung“ einführt —, ist natürlich, so tiefsinnig das auch klingen mag, kein Anzeichen für eine Verbindlichkeit von Formfaktoren der Sonatensatzform, sondern Zeichen dafür, daß er genau verstanden hat — er konnte im Gegensatz zu anderen, z. B. neueren Deutern die Sprache verstehen —, daß V. Hugo die „ewige“ Wiederholung voraussetzt, was musikalisch nur durch einen zweiten Durchgang abzubilden war.

⁷⁷In der Tat, der Autor gibt sich nicht die geringste Mühe, nachzuweisen, daß oder wie die von ihm so defektiv zitierte Stelle aus den *Bekanntnissen* von Augustin mit der liturgischen Wertung von Musik inhaltlich oder gar logisch zu verbinden sein könnte. Ausgerechnet die so absolut zeitgebundene Musik in ihrem dauernd „ersterbenden“ Ablauf als Symbol der Ewigkeit!

das zur Zeit des Singens des Graduale, ob organal oder nicht, erwartete Singen des Alleluia durch irgendetwas der Ewigkeit Analoges *in sich aufgenommen* wird? Daß hier der Teil des Graduale, das schon gesungen worden ist, wie dies Augustin — nein, nicht in Bezug auf ein Graduale, sondern generell einer Melodie — mit dem noch zu singenden, also in der *expectatio* liegenden Alleluia irgendwie *zeitaufgehoben* verschmilzt? Gerade beim Singen, das Augustin als exemplarisch dem Zeitablauf unterworfen und ihn exemplarisch repräsentierend, nämlich als eine, eine der vielen aufeinanderfolgenden *particulae* des Lebens darstellende *actio* versteht? Durch Augustin wird dem Mittelalter der Ablauf als Merkmal einer erklingenden Melodie so deutlich vermittelt, daß eine *zeitaufhebende* Symbolik gerade von Musik in der Nachfolge von Augustin ausgeschlossen ist⁷⁸.

Wie sollten die gerade gattungsmäßig als Stationen konzipierten, dazu noch auf andere Stationen im Verlauf der Messe bezogenen Stationen *zeitaufgehoben* sein? In der doch nicht für Gott, sondern für die Menschen, die bekanntlich recht zeitabhängig sind, jedenfalls vor der Verklärung auch des Leibes, gefeierten Messe? In den an die Stunden des Tages gebundenen *officia*? Weder Augustin, noch die Liturgen, die die Form gebildet haben, können derartig seltsame Vorstellungen gehabt haben — denn es geht hier, besonders bei den Liedern als Teilen der Liturgie, allein um die zeitlich ablaufenden, und so aufeinanderfolgenden Stationen der Liturgie, nicht etwa um die gesagten Inhalte; und Musik ist nur verlaufend Teil des *nosmetipsos commonere*.

Die *Mühe*losigkeit einer Übertragung solcher, zudem noch den Sinn des Textes von Augustin gründlich verfehlender, wenn auch bedeutsam klingender Formulierungen⁷⁹ auf die Liturgie, die bekanntlich in deutlich abgegrenzten

⁷⁸Daß die *voces*, mit denen die Melodien ausgeführt werden, ebenfalls exemplarisch zeitlich sind, ist „dem“ Mittelalter natürlich ebenfalls bewußt (*Carmina Cantabrigensia*, Nr. 3, 1 seq., ed. Strecker, S. 2, 7): *Voces laudis humane // curis carneis rauce // non Divine maiestati // cantu sufficient, // Que angelicam // sibi militiam // in excelsis psallere // sanctam iussit simphoniam* Auch die schönste *suavis et artificiosa vox* ist natürlich „fleischlicher“ Natur, also der Vergänglichkeit unterworfen, und damit zur Symbolisierung von Ewigkeit von vornherein nicht geeignet. Ob der Dichter naiv an einen ewigen und „nur“ lang dauernden vollkommen schönen Gesang gedacht hat, oder ob ihm die Problematik bewußt war, die eigentlich keinen zeitlich ablaufenden Lobgesang der Engel zulassen kann, ist hier irrelevant. Daß er *armonia* abstrakt denken kann, d. h. nicht als ablaufende Handlung, zeigt die letzte Strophe seines Gedichts. Hier könnte ja vielleicht gefragt werden, ob es Interpretationen einmal der *musica mundana* als irgendwie ewig statischer Musik, oder der Natur des himmlischen Lobgesangs gibt — Hildegard jedenfalls sieht als Teil dieses Lobgesangs auch alle guten Taten von Menschen auf Erden, die also aus ihrer Zeitlichkeit ewig werden, immer da sind. Das liturgische Singen auf Erden sieht sie dagegen nicht als Teil oder potentiellen Ausdruck von Ewigkeit.

⁷⁹Schon *ein Aufnehmen von Vergangenheit und Zukunft* in die Ewigkeit ist aussagelos, vor allem in Bezug auf die zitierte Stelle, die „nur“ den grundsätzlichen Gegensatz von Zeit und Ewigkeit klärt, indem sie die Anwendung von Termini der Zeitmessung auf die Ewigkeit bzw. Gott als widersprüchlich bzw. nur allegorisch oder in übertragenem Sinne brauchbar aufweist. Eine *Enthobenheit*

Stationen und *actiones* abläuft, kann jedenfalls nicht gerade groß sein, wie dies die beiläufige Floskel erscheinen lassen könnte, mit der der Autor der zitierten Zeilen eine Verbindung herstellen will — die ist ersichtlich formal und parataktisch, also nicht inhaltlich. Zudem ist auch nicht ein einziger inhaltlicher Grund zu erkennen, warum man hier — vom *was* ganz abgesehen — etwas übertragen soll, welchen Anlaß dafür man finden könnte; natürlich sind formale Kaleidoskopmuster machbar, wissenschaftliche Methode verlangt aber doch wohl eine gewisse inhaltliche Notwendigkeit — und warum man die von Klaus Pietschmann erfundene Beziehung zur Ewigkeit ausgerechnet der mehrstimmigen Partien von Alleluia- und Gradual-Organa auf Augustin stützen können soll, ist auch a priori unerfindlich.

Also eine *zeitaufhebende Ewigkeit* soll das sein, was Augustin als Ewigkeit versteht, und was ist *zeitaufhebend* an oder in der Ewigkeit, die die wesentlichen Merkmale der Zeit per definitionem nicht kennen kann? Die Ewigkeit ist Gottes Existenz — und die der verklärten Schöpfung, was die *auctoritas Dei* betrifft, die schon in *De musica*, im letzten Buch erwähnt wird — nein, nicht in Bezug auf Musik, sondern auf die Existenz des Körperlichen in der Verklärung, dann gibt es auch keine Zeit für Vergänglichkeit.

Die Ewigkeit hat mit der Zeit nichts zu tun, die Zeit kann nicht *aufgehoben* werden, irgendwie durch die Ewigkeit, diese ist über jeder Zeit, absolut unabhängig von Zeit. Wie sollte die Ewigkeit Vergangenheit und Zukunft in sich aufnehmen, muß man angesichts der klaren Aussagen Augustins fragen: Nach irgendetwas wie Vergangenheit oder Zukunft in Bezug auf die Ewigkeit zu fragen ist absurd, denn die Ewigkeit ist, wird nicht, vergeht nicht, kennt nicht die zwingende Folge der *actiones* der Menschen, der *particulae*, die irgendwelche Zeit dauern, wogegen die Ewigkeit der Kategorie des *Dauerns* natürlich nicht unterworfen ist; Augustin sagt an dieser Stelle nur, daß Gott die Zeit geschaffen hat, und somit die Zeit nur in der Zeit verlaufen kann, vor ihrer Erschaffung gibt es kein *vorher*: Die „Umwandlung“ des Zeitlichen in die Ewigkeit, und das verspricht die *auctoritas Dei*, ist ein Mysterium, doch kein *Aufnehmen* von Zeitdimensionen, dann müßte die Ewigkeit doch irgendwie etwas wie Vergangenheit und Zukunft in sich haben, eine absurde Vorstellung.

Wie man *diese Vorstellung* dann auch noch mit der *Situation der Messe*, also der irdischen, wohl für jedermann, wenn auch vielleicht nicht für neuere Musikwissenschaftler, denen der Meßverlauf völlig unbekannt zu sein scheint, klar zeitlich verlaufenden, aus aufeinander folgenden *actiones* bestehende Li-

aus der Zeit kann ja wohl nur der oder die erleben, der oder die eine echte Entrückung, sozusagen eine Vorwegnahme der Verklärung auch des Leibes oder eine Art Verabschiedung der Seele aus diesem erlebt. Von welchem solistischen Sänger der Liturgie wird derartiges berichtet? und zwar im 12. Jh.?

turgie verbinden können soll, muß ein, nun nur noch wissenschaftlich methodisches Mysterium bleiben. Eine Verbindung von der konkret ausgeführten Liturgie zu der ewigen des Himmels kann höchstens durch das Wunder der Entrückung, sozusagen einer „kurzen“ Verklärung geschehen, nicht durch einfache Teilhabe an der Messe — Hildegard hört und sieht nicht das, was sie in ihren Visionen „sieht“ oder „hört“, denn es handelt sich nicht um ein Sehen mit den Augen oder ein Hören mit dem Ohr, sondern etwas, das im Herzen stattfindet, und erst sekundär, wie auch immer erkl'arbar, zu Konkretem wird. Dieses Problem hat Augustin wenigstens angedeutet, da wo er über die Sprache spricht, die das, was das *cor* eventuell im „Gespräch“ mit Gott findet, in zeitlich verlaufende Sprache umgesetzt wird, um wieder auf ein anderes *cor* zu wirken (vgl. Verf., *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 956 ff.).

Wie gesagt, so naiv, wie vielleicht einige Autoren von Heiligen-*vitae* kann man im 11. und 13. Jh. — und erst recht nicht Augustin — nicht mehr sein, nicht zu erkennen, daß die Begegnung zwischen dem ewigen Gott und dem menschlichen vergänglichen Wesen im *cor* und da in der „Vision“ im *cor* nicht etwa ein Erleben eines ewigen Ablaufs ist; da ist sich schon Hildegard völlig bewußt. Hinzu kommt: Daß die himmlische Liturgie die der *ecclesia triumphans* sei, wäre angesichts etwa der Stellung der Engel zur Zeit, der Ewigkeit und des nur durch ein *mysterium* zu überwindenden Gegensatzes zwischen Zeit und Ewigkeit einer nicht gerade untiefen längeren Erörterung wert⁸⁰ — die Liturgie auf Erden in ihrer zeitlichen Erstreckung, also in Liedern, Lesungen und Predigten, kann, selbst bei den Nachfolgern des hl. Benedikt auch nicht annähernd, nämlich grundsätzlich nicht an das Sein der ewigen Liturgie heranreichen, sie kann dies in ihrer zeitlichen Erstreckung nachahmen, eben durch die Gliederung des Tagesablaufs, der schließlich immer gebunden ist an den Verlauf der Stunden und die Regelmäßigkeit im Jahresablauf, die entsprechenden liturgischen Handlungen, nicht ihr Inhalt natürlich, sind dabei aber immer „Abläufe“.

Die Absonderlichkeit solcher Assoziation — lange Töne im *tenor*, nur in solistischer Ausführung, und Ewigkeit — ist nicht nachzuvollziehen, selbst wenn man Augustins absolut logische Darlegung der Ewigkeit auch nur ober-

⁸⁰Man betrachte nur einmal die Ausführungen zum *raptus* in der hier mehrfach zitierten *Summa theologica* von Thomas, wenn man die entsprechenden Erörterungen des „Kontakts“ zwischen Ewigkeit und Zeitlichkeit im *cor* von Augustin nicht zur Kenntnis nehmen will; man sollte hierzu vielleicht auch beachten, daß Hildegard sich dieser Problematik sehr bewußt war — und sie ja hier aus eigener Erfahrung sprechen konnte; vgl. etwa Verf. *Zu Neumenschrift und Modalrhythmik, zur Choralüberlieferung und Wort und Ton im Choral* Teil I, *HeiDok* 2008, S. 873 ff. passim. Ganz so naiv waren die Zeitgenossen Hildegards auch nicht, daß sie problemlos zeitlich klar begrenzte „längere“ Dauern“ *mühe*los mit der Ewigkeit hätten verbinden können.

flächlich heranziehen kann oder will. Die irdische Liturgie verläuft im Angesicht der Engel, hat aber doch als an Menschen gerichteter Verlauf nicht teil an der Ewigkeit, wie sollte das menschliche Verkündigung tun, „muß“ doch selbst Gott, um in die Zeit zu kommen, zeitlich werden. Und dann auch noch: *Zusammenhänge zwischen einem solchen Zeitverständnis* — also dem *Verständnis*, daß Zeit mit Ewigkeit nichts zu tun haben kann, daß hier eine absolute Verschiedenheit, die eben zwischen Schöpfer und Geschaffenen, besteht — sollen sich dann auch noch im *rhythmisch ungebundenen gregorianischen Choral* zeigen, so etwas wird auch noch als musikhistorisch sinnvolle Aussage kolportiert.

Rhythmische Ungebundenheit und Ewigkeit, das ist schon angesichts der Notationsversuche auch der Rhythmik in Metz und St. Gallen eine so abenteuerliche Phantasie, daß man sich an E. Th. A. Hoffmanns, allerdings inhaltsreichem, Auftretenlassen von Gluck in Berlin nach 1800 orientieren muß, denn da wird Zeit wirklich *aufgehoben* — nur E. Th. A. Hoffman hat seine Novelle nicht als musikhistorischen Beitrag verstanden. Und als Dichtung hinwieder sind die oben zitierten Formulierungen doch etwas zu dürftig.

Man braucht aber die rhythmisch eindeutigen Notierungen des Chorals — im Rahmen der notationellen Möglichkeiten, die es gab! — ja, nicht einmal die (allerdings natürlich im möglichen rationalen Rahmen, der nicht sehr umfassend war) klaren Aussagen der Musiktheorie zum Verlauf von Gregorianischen Melodien, z. B. in den *Scolica Enchiridis* u. a. heranzuziehen, um die Unmöglichkeit einer Verbindung irgendwelcher bedeutungs- aber nicht inhalts-geschwängelter Ewigkeitsphantasien mit der *rhythmischen Ungebundenheit* des Chorals erkennen zu müssen: Etwas, wie auch immer zeitlich Verlaufendes kann, wie Augustin explizit an Melodie als Verlauf darlegt, nie etwas mit der Ewigkeit zu tun haben, kann sie nie repräsentieren, ist dazu als von einem zeitlichen Geschöpf Geschaffenes von vornherein total unfähig.

Aber, der Choral ist doch rhythmisch wie melodisch so prosaisch? Ist das nicht ein Beispiel dafür, daß hier eine Zeitenthobenheit oder sonstiger pseudo-philosophischer oder gar -theologischer Schwulst vorliegen muß? Dann setzt also mit Auftreten der Sequenzen, nein schon vorher der Hymnen regelmäßig ein genereller Bruch ein, so wie bei dem Kontrast zwischen *clausulae* und *organum purum*-Teilen? Sollte jede Lesung von Prosatexten, die beim Vortrag biblischer Textstellen unvermeidliche Struktur der verkündeten Schriften, auf Ewigkeit hinweisen, auf *Zeitenthobenheit*, jede metrisch oder rhythmische Dichtung dann aber als das Gegenteil, auf *Zeitnichtenthobenheit*? Die Textstruktur der Gregorianik ist trivialerweise deshalb (bis auf die poetischen Formen des Hymnus, ursprünglich metrisch, und der Sequenzen, rhythmisch) Prosa, selbst vom hl. Hieronymus als solche qualifiziert. Auch die *Vetus latina*

„liest“ sich nicht gerade als Gedicht — laufen damit die Psalmverse nicht mehr zeitlich wie Text ab? oder gibt es hier *rhythmisch ungebundene* Textformen, die dann natürlich auch irgendeinen Bezug zur Ewigkeit haben müssen.

Und was soll man dann mit den so zahlreichen „symmetrischen“ Stellen in Chormelodien machen? Sind musikalische „Reime“ und „Symmetrien“ dann Einsprüche des, natürlich als *oraler Praktiker* auftretenden *cantor*, also eben doch Komponisten der die Form geschaffen hat, gegen die Ewigkeit — in der Ewigkeit kann sich nichts wiederholen⁸¹, das wäre eine absurde Vorstellung, denn da verläuft nichts. Und wie eigentlich sollte ein *commonere nosmetipsos*, wozu essentiell ja auch das Singen von *hymni* etc. zählt, also eine Unterrichtung von Menschen durch Menschen als Ablauf in der Zeit, als, wie Augustin ja explizit sagt, *actio* und somit *particula* der Zeit eines Menschenlebens, Überzeitlichkeit, Zeitenthobenheit oder sonst etwas derartiges symbolisieren können? Eine Antwort erübrigt sich, wenn man Augustin beachtet, nicht einmal sorgfältig liest — und dazu vielleicht noch genauso rational zu denken versuchen würde wie Augustin.

12

Also, *rhythmische Ungebundenheit*⁸², die ausgerechnet in den verkündigen-

⁸¹Gerade im Alleluia, das noch lange eine produktive Gattung war, sind solche „Symmetrien“ nicht gerade selten; *ungebunden*, zeitlich oder wie auch immer, ist das gerade nicht. Man könnte allerdings einmal versuchen, die Melodiebildung des Chorals mit der Forderung Augustins, daß die musikalische Gestalt bzw. ihr Erleben nicht dominant werden darf, zu verbinden, d. h. sich einmal um die Melodien selbst und ihr Verständnis zu bemühen, wie und ob sie Dominanz der musikalischen Form vermeiden, dafür gibt es Ansätze, die nicht *ernstzunehmen* vielleicht doch nicht so sinnvoll ist.

⁸²Dann müssen also die Hymnen aus irgendeinem, von derartigen Deutungen offenbar nicht für beachtenswert gehaltenen Gründen extrem „unewig“ gewesen sein, denn die sind ja rhythmisch nicht *ungebunden*, was das auch immer heißen soll — denn zu fragen wäre ja zuerst, ob die Zeit überhaupt bewußt einen Gegensatz zwischen *rhythmischer Ungebundenheit* und Gebundenheit herstellen wollte, also hier eine grundsätzliche, dann semantisch symbolisch brauchbare Opposition als Zeichen für die Ewigkeit überhaupt hätte denken können. Auch hier sollte man doch vielleicht versuchen, nicht sofort und unreflektiert einfach die eigenen Erfahrungen mit neuerer Musik zu verabsolutieren — der Unterschied von Hymnus und Liedern wie dem Graduale liegt ja wohl primär darin, daß im einen Fall metrische oder später rhythmische Dichtung vertont, im anderen anderer Text, nämlich biblische Prosa musikalisch umgesetzt werden muß. Der strikte Biblizismus der fünf Propriumlieder läßt hier keine andere Wahl, so daß man natürlich den Choral, außer dem Hymnus und der Sequenz, zunächst einmal als Lösung der Aufgabe einer adäquaten Vertonung von Prosatext zu interpretieren hat. Dies ist eine liturgische Musik, die zudem noch die Aufgabe hat, dem *iubilus* gemäßen Ausdruck zu verleihen, also das *ineffabile gaudium* des Herzens in Gott dem Nächsten mitzuteilen: Wer nicht einsehen kann, welche musikhistorische Bedeutung diese Wertung der Leistung von Musik in der Liturgie besitzt, kann von sich nicht behaupten, die liturgische Funktion von Musik ernstnehmen zu können.

Und in Hinblick z. B. auf die Zweiteiligkeit der Psalmverse und die prosaische Textstruktur ist der Choral ja nicht gerade, wie auch immer zu verstehen, *ungebunden*, auch der Choral verläuft in der Zeit.

den Teilen der Messe liegen soll? sollte das Augustinische Denken sein? Wirklich? Wo Augustin ganz klar sagt, daß einer der Nachweise sozusagen der Ewigkeitspotenz der Seele darin konkretisiert werden kann, daß nur die *ratio*, nie der *sensus*, fähig ist, Proportionen zu erkennen, also Klassen von je zwei Größen, die unendlich viele Vertreter haben. Die findet man nur in metrischer Dichtung, nicht in *rhythmisch ungebundener* Musik; also wäre auch hier eine gewisse Beachtung von Quellen nicht ganz unangemessen — und was soll man dann machen, wenn Guido, worauf Verf. wirklich oft genug hingewiesen hat, im 15. Kapitel des *Micrologus* postuliert, daß es für die Relation der aufeinander folgenden *neumae, syllabae et particulae* der melodischen Gliederungselemente eine *rationabilis varietas* gibt, so daß natürlich liturgische Melodien als Folgen von auf bestimmten melodischen und zeitlich-rhythmischen Gestaltmerkmalen — Spiegelung, Relation der *tenores*⁸³ etc. — beruhende, in der individuellen Form und der gegenseitigen Relation der Teile einer hierarchischen Ordnung eben solcher Teile zeitlich wie Texte verlaufende Komplexe gesehen werden, der zeitliche Ablauf als gegliederte, übrigens genau wie bei Augustins Beispiel aus zeitlich aufeinanderfolgenden *particulae* bestehende Folge gedacht wird.

Wer derart wie Guido, und vor ihm ja schon die *Musica Enchiriadis* oder auch die unter Odos Namen überlieferten Traktate, Melodien als sprachartige Nachrichten sieht (deren Sinn in der Form besteht), also als Folgen von Formteilen verschiedener hierarchischer Komplexität, und als Merkmal der Musik nicht nur die jeweilige Form eines Teils, sondern deren Relation zueinander formuliert, kann den Gregorianischen Choral nicht als *rhythmisch ungebunden* ansehen, oder gar irgendwie als *zeitaufhebend* oder wie für dergleichen Tiefsinn Wörter gefunden werden mögen, er sieht die zeitliche Relation der aufeinanderfolgenden Teile notwendig und der Wirklichkeit des Chorals bzw. seiner Form entsprechend als essentielles Merkmal eben von liturgischer Musik, denn nur um die geht es.

Die strikte Nichtbeachtung der Quellen wie auch der dazu bestehenden Literatur führt ersichtlich zu unbrauchbaren — euphemistisch ausgedrückt — Fehltrteilen über die Natur des Chorals; diesen selbst erst einmal näher zu betrachten, nach dem Sinn der rhythmisch vollständigen Neumenschriften in Bezug auf die Form zu fragen, und auch noch diese Form selbst zu analysieren,

⁸³Daß etwa Guidos, von dieser Vorgabe abhängige, Lehre von den Relationen der Dauern von Schlußtönen jeweils äquivalenter Abschnitte, der Vergleich mit dem *metricus*, dessen rigoroser metrischer Maßstab analog für die Musik nicht gelten kann, die eben eine *rationabilis varietas* charakterisiert, wegen *Ungebundenheit* einen Bezug zur Ewigkeit haben könnte, kann jedenfalls nach Lektüre des 15. und 16. Kapitels des *Micrologus* — wenn man so strikt auf Kenntnisnahme der wesentlichen Literatur verzichten will, weil sie gar so schwer zu lesen ist? —, niemand sagen; man hat also wieder nur einen wirklich *überzeugenden* Beweis der Nichtbeachtung von Quellen zu konstatieren.

macht aber offenbar zuviel an Arbeit, stellt offenbar einen Hinderungsgrund für Neuerkenntnisse solcher Art dar: Denn, es ist zu fragen, ob die oder der Erfinder z. B. der St. Gallischen Notation den aus einer *rhythmischen Ungebundenheit* — was für schön vage Wortfügungen — angeblich resultierenden Ewigkeitsbezug ganz plötzlich nicht mehr gesehen haben sollten, sie jedenfalls haben offenbar den Choral nicht als *rhythmisch ungebunden* gesehen, sondern als dem *rhythmus* — übrigens nicht im allgemeinsten antiken Sinne⁸⁴ — voll unterworfenen Melodien, denn die Mittel, mit denen die St. Galler Notation Längen und Kürzen graphisch unterscheidet, entstammen der Metrik; hinzu kommen noch betreffende *Romanus*-Buchstaben, die genuine „Zeitlichkeit“ des Gregorianischen Chorals war also in Metz wie in St. Gallen voll bewußt, hatte eben sogar graphische Folgen.

Wie daraus, der Gestalt der Gregorianischen Melodien und ihrer partiell „rhythmuslosen“ Notation in bestimmten Notationen⁸⁵, also ein Bezug zur Ewigkeit oder was auch immer „Theologischem“ hergestellt werden könnte⁸⁶, muß tatsächlich eines der großen Mysterien neuer deutscher Musikwissenschaftsphantasien bleiben.

Weder die Quellen, noch die Logik ihrer Aussagen, noch die Form der Musik und deren Verständnis im Mittelalter lassen solche Symboliken als musikhistorisch in irgendeiner Hinsicht aufklärend bewerten⁸⁷ — aber, das sind doch faszinierende Ideen, nur, leider geboren aus einem unbewußten Anachronismus, der aus semantischen Traditionen vornehmlich der Madrigale und barocker Musik selbstverständlich gewordene Vorstellungen musikhistorisch verabsolutiert: *Rhythmisch ungebundene* Musik — wie auch immer diese Wendung konkret auf den Choral angewandt werden könnte — das muß doch etwas mit irgendetwas Liturgischem zu tun haben, Theologie hat doch eine Verbindung zum Transzendentalen, also, die Zeit wird aufgehoben — beim mehrstimmigen Vortrag ja nur von Teilen eines Graduale? also hat man *mühelos* eine tiefe Verbindung geschafft, nicht konkretisierbar, aber doch vage genug, um Stau-

⁸⁴Da bedeutet *rhythmus* die, virtuell unbegrenzte, Folge metrischer Muster, wie immer gleicher Versfüße — nur, daß solche Folgen spezifisch nur Zeitgebundenheit irgendwie symbolisch in Kontrast zu Prosa repräsentieren könnten, sagt niemand.

⁸⁵Sicher ist die Idee zu einer Notierbarkeit der Melik älter, die Versuche, die Rhythmik zu fassen, sind später — aber nicht so spät, daß hier eine völlig neue Sichtweise des Chorals gefolgert werden könnte.

⁸⁶Daß das Mittelalter Augustin so schlecht verstanden hätte wie zahlreiche neue Deuter und Symboliker, kann einfach nicht vorausgesetzt werden, Augustins Formulierungen sind rational und logisch.

⁸⁷Das sind sie nur für den an der wissenschaftlichen Situation musikwissenschaftlicher Mediävistik in deutscher Sprache der Jetztzeit Interessierten — nur, wer kann sich für so etwas interessieren? Vielleicht, doch derjenige, der die Bedeutung von Augustin und der liturgischen Wertung von Musik für die abendländische Sonderentwicklung der Musikgeschichte nicht gerne zusätzlich zu den bestehenden Problemen ganz im Nebel des Unverstandenen versenken lassen will.

nen und Raunen erregen zu können, und sich vor einer Auseinandersetzung mit den Problemen der Musik selbst, und der der großen Theoretiker schützen zu können.

Man sollte vor Aufstellung von, alles Ältere zu überwinden geeignet verheißenen Thesen doch vielleicht einmal fragen, eben einmal ganz konkret, wie man sich den, angeblichen, Ewigkeitsbezug von Halte- oder Borduntönen bei einem Graduale wie *Viderunt omnes* vorstellen soll: *Viderunt omnes fines terrae salutare Dei nostri: Iubilate Deo omnis terra. V Notum fecit Dominus salutare suum ante conspectum gentium revelavit iustitiam suam*, die unterstrichenen Textteile sind dabei mehrstimmig gesetzt, die doppeltunterstrichenen sind melismatisch, also diskantil vertont — die Abhängigkeit der Anwendung der jeweiligen Satzart von der Art der Gregorianischen Vertonung, ob melismatisch oder syllabisch, ist also eindeutig. Das Prinzip ist klar, wie auch das, das bestimmte Teile mehrstimmig „verändert“, andere aber Gregorianisch beläßt. Insofern müßten nach der symbolischen Deutung alle Melismen — innerhalb der überhaupt mehrstimmig gesetzten Teile — natürlich ewigkeitsfremd sein, denn sie werden ja diskantil gesetzt, zu Anfang also wohl noch nicht mit Wiederholung des *tenor*-Ausschnitts, sondern mit gleichmäßig „kurzen“ Tönen des *tenor* — da wird der bislang in die Ewigkeit versunkene Hörer plötzlich wieder auf den Boden der Zeitlichkeit zurückgeholt — solche Folgerungen erzwingt aber die hier angesprochene Symbolistik der Haltetonpartien, was, wie angedeutet, schon bei den *copula*-Partien zu Merkwürdigkeiten führen müßte, s. auch u.

Der gleiche Wechsel aber müßte dann wie bereits angesprochen ja auch zwischen solistischen und chorisches vorgetragene Abschnitten stehen: Im Chorstück wird nur die solistische Intonation (bis zum Sternchen im Gradualbuch) mehrstimmig gesetzt, davon eben *omnes* als Diskant — soll man wirklich auch noch annehmen, daß nur der Solist einen so beabsichtigten Bezug zum Ewigen haben soll? Das einsehen zu können, wo so klar die artifizielle Funktion des Solisten die Mehrstimmigkeit auch hinsichtlich ihrer Anwendung schon vom Choral her bestimmt ist (Solist entspricht musikalischem Aufwand) — und genau das ist strikt liturgisch gedacht, da liegt das liturgische Denken von Leonin — erscheint nun gerade nicht *mühe*los möglich.

Hinzu kommt noch etwas, nämlich die *copula*-Partien im Organum, die in ihrer dominant paarigen, „symmetrischen“ bzw. oft *ouvert-clos*-Form ebenfalls einen Bezug zur Ewigkeit gerade nicht zu erkennen geben können, vom Rhythmus, der die Form mitbestimmt, ganz abgesehen. Also auch hier macht der Versuch einer Konkretisierung der so bedeutsam angekündigten Perspektivenveränderung solche Schwierigkeiten, bzw. erweist sich als so unmöglich, daß man vielleicht doch auf solche Spekulationen verzichten sollte — aber,

wenn Derartiges von den führenden Größen deutscher Musikwissenschaft in einer führenden musikwissenschaftlichen Zeitschrift für veröffentlichenswert gewürdigt wird, muß man ja wohl darauf eingehen, von der Gefahr einer weitgehenden Verunklarung der musikhistorischen Wirklichkeit ganz abgesehen.

Allerdings, es gibt durchaus eine Art musikalischen Konfigurationstyps oder wenn man das lieber hört, rhetorischer Figur, die etwas wie „Außerzeitlichkeit“ wiedergibt — natürlich ist das erst möglich, wenn die Musik total *praecise mensurata* ist, also überhaupt erst ein rhythmisches „Gegenteil“ geformt werden kann⁸⁸. Das kann man in der altbekannten Figur des *noema* finden, wenn z. B. der Name von Machaut in der doppeltextigen *naenia* auf sein Ableben homophon auf lange Noten, die auch noch „unter“ Fermate gesetzt erscheinen, vertont wird. Man kennt vergleichbare Situationen auch aus Vertonungen des Meßordinarium. Verf. hat darauf hingewiesen, daß hier eine Parallele zu einem aus der Überlieferung geistlicher Texte geläufigen Merkmal musikalisch umgesetzt worden sein könnte, nämlich das der *nomina sacra*, die — es gibt hier eine berühmte Arbeit zur Geschichte der christlichen Abkürzung⁸⁹ — nicht nur eben durch die spezifische Art der Abkürzung, d. h. „herausgehobenen“ Schreibung, sondern auch noch durch besondere Farbe wie Gold aus dem Gesamtkontext des „normal“ geschriebenen, umgebenden Textes herausgenommen erscheinen.

Daß das in den *organum purum* Stellen nicht so sein kann, weil da ja die langen Noten/Töne nur, technisch zwangsläufig, als Ergebnisse der organalen Tonfolgen erscheinen, also nie homophon ein einheitlicher Block langer Töne/Noten auftritt — vielleicht sollte man auch solche Gegebenheiten nicht gänzlich unbeachtet lassen. Auch in Hinblick auf diese wirklich traditionsschwangere „rhetorische Figur“ der Musikgeschichte erweist sich die hier, leider, zu betrachtende symbolische Deutung als rational nicht faßbar also chimärisch. Allerdings, wie hier angedeutet, sind solche Phantasien und quellenfreien Assoziationen nicht ganz ungefährlich, denn sie sind geeignet, den Blick auf die eigentlichen musikhistorischen Ereignisse und Leistungen so einzutrüben, daß sie nicht mehr erkennbar werden, sozusagen im Sumpf versinken, wie dies Lord Peter Wimsey so eindrücklich erlebt hat, allerdings

⁸⁸Das ist bei der Opposition *Hymnus* und *Introitus* oder *Graduale* etc. gerade nicht gegeben, denn das Graduale muß Prosatext vertonen, da gibt es keine Wahlfreiheit.

⁸⁹Allerdings nicht geschrieben zu einer Zeit, als sich als Elite — ein nicht mustergeschützter Begriff — verstehende Universitäten ernsthafte Forschungsfächer wie *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* durch modische Lehrstühle wie Freiheitsforschung, Museumspädagogik etc. „ersetzt“ haben, offenbar um die kulturelle Katastrophe auch auf kultur- und bildungsrelevante Sachverhalte übertragen zu können, so als eine Art geistiger Sacco di Roma; ein merkwürdiges Verständnis von *universitas litterarum* bei den verantwortlichen Entscheidungsträgern, die solche Vernichtungsaktionen gegen abendländische Kulturtradition als Einsatz für eine *Volluniversität* propagieren.

konkret — angesichts der Bedeutung von Augustin für die abendländische Sonderentwicklung der Musik können solche Sümpfe aber nicht einfach hingenommen werden, denn sie wären leicht vermeidbar, wenn man nur die Quellen wirklich *ernstnimmt*.

13

Angesichts dessen, daß Klaus Pietschmann an keiner Stelle auch nur eine Ahnung von Augustins wirklich ausreichend tiefen Aussagen spezifisch zu Musik in der Liturgie zeigt, kein Wissen davon hat, daß die Bedeutung dieser Aussagen für die abendländische Musikgeschichte in Bezug auf die liturgische Funktion von Musik, und dann natürlich auch der Mehrstimmigkeit ausführliche Behandlung in der Literatur gefunden hat, erscheint es nachgerade als grotesk, wenn der Autor seinen Aufsatz als Beitrag zu *einer Perspektive auf das spätmittelalterliche Musikrepertoire beizutragen versteht, die die Deutungsgrundlage musikalischer Sachverhalte nicht ausschließlich in der inneren Logik musikalischer ‘Kunstwerke’ sowie einer auf handwerklich-technische Aspekte beschränkten Traktliteratur erblickt*.

Daß etwa — ausgerechnet — Johannes de Garlandia, Franco von Köln, Anonymus 4 oder Lambert und andere eine *auf handwerkliche Aspekte beschränkte Traktliteratur* (sic!) darstellten, verrät nur die offenbar totale Unkenntnis dieser Schriften⁹⁰, die musiktheoretische Abstraktionsleistungen erbracht haben, wie sie moderner mediävistischer Deutungsliteratur in der Tat ferne liegen muß. Und daß ein mehr als zweistimmiges Organum, von dem ja der Autor auch noch bekannt ist⁹¹, kein musikalisches *Kunstwerk* sein dürfte, wäre schon angesichts der klaren Aussage eben von Augustin, die dem Autor offenbar unbekannt geblieben sind, eine völlig absurde Annahme, auch

⁹⁰Und selbst die einfachsten Vertreter der Klangschritlehre verraten einen vorgängigen Abstraktionsvorgang, wenn sie das Gegenbewegungsgebot zunächst aufstellen. Der von Zamminer herausgegebene *Vatikanische Organumtraktat* ist in seiner Kürze kein Beispiel für weitreichende Wissenschaftlichkeit, was der Text von Johannes de Garlandia natürlich ist, aber auch da findet man abstrakte Definitionen der Sache als Versuch der Erfassung ihres Wesens, zudem belegen die Beispiele eine kompositorische Freude an der Lösung der Probleme einer organal kunstvollen Satzweise von Klangschritlehren, die ebenfalls über rein handwerkliche Angaben weit hinausgeht. Auch wenn die Musiktheorie in der Hochscholastik wie das Quadrivium insgesamt nicht gerade die höchste Stellung im philosophischen Interesse einnahm — und die so verdienstvollen wie angestregten Versuche z. B. von M. Haas, der Disziplin Musikwissenschaft durch Aufweisung von Verbindungen zur Philosophie ein wenig an Glanz zu verleihen, haben nicht gerade musikhistorisch Relevantes zutage gefördert —, die wissenschaftliche Tradition auch der die Wirklichkeit klassifizierenden Musiktheorie geht nicht verloren, von ästhetischen und wertungsgeschichtlichen Zusatzinformationen ganz abgesehen, also Inhalten, die man aus Texten wie dem des Anonymus 4, zudem noch ganz *unnebulös* erhält.

⁹¹Die betreffenden Angaben von Anonymus 4 sind doch nicht *nebulös*, die sind unklar höchstens wenn man sie nicht zur Kenntnis genommen hat, was wiederum zum Aufstieg von *Nebulösem* in der Musikhistorie führt.

wenn sie zum Gemeinplatzarsenal dieser sich als Wissenschaft qualifizierenden Disziplin gehört: Wenn von Anfang an Augustin bei der Musik der Liturgie — Verf. nutzt diese Bezeichnung bewußt — die Gefahr gesehen, beschrieben und letztlich offen erörtert hat, sich an das Hören dieser Musik restlos verlieren zu können, es sei wiederholt: An das Hören der Musik der Liturgie — andere ist von vornherein nicht zu beachten —, und zusätzlich noch von der *artificiosa vox* gesprochen wird, ist der Kunstcharakter der liturgischen Musik ebenso von Anfang an bewußt und gewollt. Angesichts des Aufwands an Herstellungsentscheiden und Beachtung nicht ganz trivialer Herstellungsregeln bei der Komposition von drei- und mehrstimmigen *organa*, bei den im nichtauthentischen, aber für die Zeit wohl auch nicht unauthentischen Aussagen in der betreffenden Schrift von Johannes de Garlandia — da, wo es um Verschönerungen des Effekts geht —, sowie den oben angeführten Aussagen der poetischen Organumlehre wird man wohl ebenfalls von musikalischem, als solchem gewollten Kunstwerk sprechen müssen.

Wenn man, ib., S. 67, erfahren darf: *Vor diesem Hintergrund erscheint die eingangs angedeutete Auffassung umso evidenter, dass die Schaffung des Organumrepertoires von Notre Dame⁹² nicht wie häufig unterstellt⁹³, durch eine künstlerische Logik geprägt war, ... sondern dass sie vielmehr primär durch die liturgisch-anagogische Konnotation der Musik im Rahmen des Gottesdienstes bestimmt war.* Man wüßte natürlich erst einmal ganz gerne, wie eine solche *liturgisch-anagogische* — welch schöne, hoctönende und nicht konkretisierbare Wörter — *Konnotation*, die, was Klaus Pietschmann übersieht, ja auch schon im Choral existent gewesen sein müßte — auch noch *primär* zu einer musikalischen Form führen kann, wie sie die ND-Organen einmal darstellen: Welche *anagogische* Bedeutung hat dann die Wiederholung des *tenor*-Ausschnitts in den Klauseln, welche die damit verbundenen nicht inartifizierten abschnittsmäßigen Musterbildungen, welche die „Symmetrie“ der *copulae*, welche die ebenfalls artifizierten, nicht gerade seltene Sequenzstruktur von Oberstimmen in vielen *clausulae*, welche die rhythmische Veränderung des *cantus planus* als *tenores* eben dieser *clausulae*, welche die durchgehend als *fioriture* bezeichneten „Guirlanden“ der *organa pura*, und welche die darin zu beobachtenden autonom, nämlich ästhetisch sinnvollen musikalischen Gestaltfaktoren? Fragen darf man natürlich auch, wie diese *anagogische* Funktionalität, zudem noch *primär*, Regeln wie die der Klangschritlehre, das Gegenbewegungsgebot, die Forderung nach Einklang oder Oktav bei Vollschlüssen etc. hervorgebracht haben könnte — stammt das alles wirklich, zudem noch *primär* von *anagogischer* Funktionalität ab? Eine Antwort erhält man nicht, schon weil die Fragen nicht gesehen werden, da reicht doch die vage Ahn-

⁹²Der Bezug wird also anerkannt, es ist also doch ein *geschaffenes Repertoire!*

⁹³Eine *Unterstellung* ist das also, was der zitierte Dichter der Organumlehre sagt.

dungen weckende Formulierung aus. Welche *anagogische Konnotation* hat die Wiederholung von *Jubilate* in den gleichnamigen Offertorien? Kann man da noch auf den Text verweisen und seinen Bezug zum Jubilus, so wird man sozusagen absolute Schwierigkeiten haben, eine *primäre anagogische Konnotation* als Generator von „Symmetrien“ und melodisch sinnvoller Komposition von organalen Stimmverläufen in ND-Organen angeben zu können.

Auch hier rächt sich der totale Verzicht auf Kenntnisnahme der Augustinischen, von Agobard und anderen weitergegebenen Diskussion der genuinen Problematik von Musik in der Liturgie: Die Vorstellung, daß musikalische Kunst als solche, es sei betont, als solche, funktional verwandt werden kann, dann aber nur als Hilfsmittel des höheren Zwecks des *nosmet ipsos commonere* eingesetzt werden muß, daß dies letztlich die Aufgabe jedes einzelnen Hörers bzw. hörenden Teilnehmers der Liturgie ist, sich vor falscher Konzentration auf die rein musikalische Schönheit⁹⁴ zu wahren, dürfte wohl eine zu subtile Vorstellung sein, um dem modernen Deuter leicht verständlich sein zu können; Augustin denkt aber subtil, und dazu noch logisch, unter Verwendung der *ratio*: Ob Musik in der Liturgie wirklich als solche *anagogische* Funktion haben kann, ist nicht ganz so sicher: ... *Nunc in sonis, quos animant eloquia Tua, cum suavi et artificiosa voce cantantur, fateor, aliquantulum adquiesco, non quidem ut haeream*⁹⁵, *sed ut surgam, cum volo ...*, sagt Augustin, *Conf. X 33*, an der bekannten Stelle, *ut surgam, cum volo* — es ist ein, notwendig zu leistender Willensakt der Seele! —, um nach Erörterung der *salubritas* dieser Einrichtung zu bemerken, *Sed delectatio carnis meae, cui mentem enervandam non oportet dari, saepe me fallit, dum rationi sensus non ita comitatur, ut patienter sit posterior, sed tantum, quia propter illam meruit admitti, etiam praecurrere ac ducere conatur*. Da darf man schon die Frage stellen, ob Musik als solche, d. h. nicht *animata* durch Gottes Wort, wirklich selbst eine *anagogische* Kraft haben könnte — man kann und muß sie so erleben, durch sie oder in ihr den Sinn des so gesungenen Wortes Gottes zu verstehen, ist die Aufgabe des Hörers kunstvoller und schöner liturgischer Musik⁹⁶. Von

⁹⁴Und diese ist für Augustin und damit für die Folgezeit selbstverständlich an sich vorhanden — Augustin verwendet nicht zufällig oder formelhaft die Qualifikationen *suavis* und *artificiosa vox*!

⁹⁵Nämlich im Sich Verlieren an die Schönheit der Musik — in „Rabenkrächzen“ würde Augustin kaum eine solche Gefahr gesehen haben.

⁹⁶Daß das in richtiger Weise geschehende Erleben von Musik in der Liturgie zur Ahnung der Ewigkeit führen kann, nämlich im Entfachen der *flamma pietatis*, die die Sehnsucht nach der ewigen Liebe Gottes als Ausdruck des Herzens symbolisiert, ist klar, nur handelt es sich dabei nicht um das Erleben von Symbolik bestimmter musikalischer Merkmale oder Gattungseigenschaften, sondern um den Zustand der Seele, die durch die Mitwirkung von Musik den Sinn von Gottes Wort in einer Intensität erleben läßt, die ohne Musik vielleicht fehlen würde — und das, was Gottes Wort sagt, ist natürlich Ewiges: ... *Wie kam es so beschwichtigend über sie, die Ringende erlösend, weil es sie weit fort von dem Schauplatz ihres Kampfes trug. In wortloser Sprache und doch so verständlich rief es ihr zu, lieh ihrer Andacht Flügel und ihrem unbestimmten Sehnen einen*

sich aus, insbesondere hinsichtlich ihrer Formfaktoren, ihrer *Artificialität*, die bei den ND-Organen zu bestreiten geradezu lächerlich wäre, ist sie ersichtlich zu solcher Leistung nicht fähig. Auch hier sollte man Augustins Denken, das natürlich geläufig war (z. B. ausweislich Thomas), nicht einfach durch so schön naheliegende Formulierungen verdecken.

14

Es mag ja erhebend sein, irgendwelche *höheren Bedeutungsebenen* für Musik gefunden zu haben, insbesondere, wenn man mit der Musik selbst nicht viel anfangen kann. Und es ist auch sicher nicht leicht, sich vorzustellen, angesichts eigener Musiktradition begründet auf (hoffentlich) Kenntnis von Bach und Beethoven, daß die Primitivität der Mehrklänge im alten *organum* der *Musica Enchiriadis* und Guidos den Zeitgenossen besonders schön erklingen soll. Will man aber die liturgische Funktion von Musik, einen der Wertungsfaktoren der liturgischen Epoche der Musik wirklich *ernstnehmen*, vor allem in ihrer musikhistorischen Bedeutsamkeit, wird man wohl nicht übersehen können, daß Augustins Formulierung der *artificiosa vox* natürlich auch die topische *dulcedo* bzw. *suavitas* von Musik als generische Eigenschaft umfassen konnte, und daß genau die Verwendung eben dieser *dulcedo* der Musik eine ihrer Rechtfertigungen (und auch ihre Problematik) ausmacht, diese ästhetische Schönheit ist Teil ihrer liturgischen Wertung; Grundlage dafür, daß Musik auch in besonders aufwendiger Form (für die jeweilige bestimmte Zeit im Jahreslauf) zum *ornatus* der Liturgie beitragen kann.

Ausdruck. Und mehr, weit mehr als sie fassen und begreifen konnte, erweckte es in ihrer Seele die Ahnung einer Anbetung ohne Ende, eines Friedens ohne Gleichen. ... — natürlich der ewige Friede der ewigen, verklärten Existenz —, schreibt Marie von Ebner-Eschenbach in ihrem kleinen Roman *Die Unverständene auf dem Dorf* und erläutert damit geradezu bildhaft das von Augustin Gemeinte bzw. die Tatsache, daß Musik der Kirche so erlebt werden kann, denn es handelt sich um den Vortrag eines Kirchenliedes auf der Orgel, was der Beterin aber erst später bewußt wird — sie erlebt die Musik der Liturgie *primär* eben nicht als Musik, sondern als Eröffnung eines Blickes auf den eigentlichen Sinn von Gottes Wort, daß es sich um Musik handelt — und zwar um die Sprache des Herzens, ohne Worte, aber allverständlich, das ist der Sinn des Jubilus! —, wird ihr eigentlich erst zum Schluß bewußt, vorher leistet die Musik der Liturgie genau das, was Augustin fordert. Und hier nun kann Musik eine Verbindung zur, eine Ahnung von der Ewigkeit herstellen, nur, weil die „Heldin“ Marie sie adäquat erlebt, gerade nicht als Musik, sondern als Hilfsmittel, das die *flamma pietatis* in unerhörter Weise entfachen helfen kann.

Marie von Ebner-Eschenbach hat mit dieser kurzen Szene den Sinn von Augustins Sinnggebung von Musik in der Liturgie geradezu kongenial literarisch umgesetzt und weitergegeben. Musik in der Liturgie muß in dieser Weise erlebt werden — auch wenn Marie von Ebner-Eschenbach nicht als Zeugin der Wertung von Musik im Mittelalter herangezogen werden kann, kann sie aber auf wesentliche Faktoren des von Augustin diesbezüglich Gemeinten hinweisen, und zwar in einer Weise, die vielleicht doch die Dimension des Sinnes von liturgischer Musik in der Tradition von Augustin verdeutlichen kann. Man sollte nicht ganz darauf verzichten, solche Traditionen zur Kenntnis zu nehmen.

Aus diesem Grund kann man auch nicht einfach die nicht gerade seltenen Eulogien gerade von Mehrstimmigkeit aus Nichtkenntnis übersehen oder, falls man sie wirklich kennen sollte, einfach als irrelevante Topik unbeachtet lassen (letzterer Fall dürfte wohl die Ausnahme sein). Der literarische Aufwand, der z. B. der literarischen Darstellung des liturgischen Lobpreises in westfränkischen Sequenzen gewidmet ist, erreicht, z. B. bei Aufrufung der Musen und anderer exordialtopischer und anderer Merkmale wie die „unkonkrete“ Anführung wegen ihrer Kompliziertheit „schöner“ musiktheoretischer Begriffe, wie *hypomixolydica* u. ä.⁹⁷, Bereiche, die konkretisiert der liturgischen Funktionalität eigentlich widersprechen müßten. Liest man sie, wie beabsichtigt, als literarische Spiegelung des zu schildernden musikalischen Aufwands — und daß literarische Schilderung von Musik nicht ganz einfach ist, sollte man auch beachten —, wird klar, daß hier eben der dem jeweiligen besonderen Anlaß für äquivalent gehaltene Grad an musikalischer Schönheit und Aufwendigkeit aufgerufen werden soll. Manchmal führt dies zu einer formelhaften Sprache, die poetisch und vor allem musikhistorisch ohne großen Wert erscheinen mag, im Rahmen strikt liturgisch funktional gemeinter Dichtung aber wird daraus die Bedeutung eben des Aufwands an musikalischer *dulcedo* im Rahmen der Liturgie deutlich.

Insofern muß man natürlich auch Formulierungen wie *Quiquis velis camenarum // melodiis canere, // et dulcissimas pastorum fistulas componere: // musicorum subaratam // regulam prosequare ...*, womit die poetische Organumlehre, *De preceptis diaphonie*, beginnt, die Smits van Waesberghe in der Festschrift für H. Hüsch herausgegeben hat, S. 422, 1, nicht einfach als exordialtopisches Gerede abtun: Der Dichter versucht mit poetischen, daher klassischen Mitteln, die im Rahmen einer ja nur im liturgischen Musikgebrauch reflektierten Technik nicht gerade adäquat erscheinen — und hier

⁹⁷Auch dazu könnte man die an der betreffenden Stelle in Verf. *Musik als Unterhaltung* dargelegten Beispiele beachten, denn beachtenswert sind sie — schon deshalb, weil mit solchen, manchmal hinsichtlich der Forderung nach strikter liturgischer Funktionalität eigentlich unvereinbaren Versuche, Musik literarisch darzustellen, auch ein potentieller Faktor gegeben ist, sich von dieser Forderung zu emanzipieren: Die Tradition des exordialtopischen Aufrufs des eigenen, fiktiv ad hoc gesanglichen Tuns hat eben heidnische, d. h. musikalisch autonome Faktoren. Wertungsgeschichtlich liegt hier also ein gewisses Problem vor, nämlich aus der Tradition der antiken Literatur. Notker wie Hildegard verzichteten übrigens weitgehend auf solche Darstellungsmittel, vielleicht sind sie nicht ganz so naiv wie die Dichter der westfränkischen Sequenzen und anderen liturgischen rhythmischen Lieder z. B. des sog. St. Martial Repertoires. Diese literarischen Mittel waren natürlich „dann“ auch für nicht liturgische Dichtung anwendbar.

Daß auch andere Dichter solche literarischen Mittel nicht für passend gehalten haben und sich nach liturgischen Traditionen richten, kann etwa das Lied Nr. 4 aus den *Cambridger Liedern*, ed. K. Strecker in der Strophe 6^b zeigen: *Hinc vos omnes // precor fideles: // mecum eternum // psallite Deum // sono tantum // non chordarum, // sed canoro iubilo. ...* Hier wird die Tradition des Unterschieds des musikalischen Gotteslobes des Alten und des Neuen Bundes zitiert. Der ewige Gott bedingt übrigens nicht die Ewigkeit des Singens.

zeigt sich die verweltlichende Potenz solcher literarischer Traditionen —, auf die besondere Schönheit aufmerksam zu machen. Herangezogen werden die Musen und zudem noch die Hirtenmusik wohl der Vergilschen Eklogen, beides höchst deplaziert im Rahmen der Liturgie — wenn man diese literarischen Ausdrucksmittel konkret (miß)verstehen würde; man muß sie als Versuch eben der literarisch adäquaten Schilderung der besonderen Schönheit dieser Musik, der Mehrstimmigkeit in übertragenem Sinne lesen.

Natürlich wird der Dichter, der Guidos Regeln „verdichtet“, nicht die Absicht haben, Augustins Wertung von Musik zu ersetzen, weltliche Musik, und darin auch noch die von Augustin explizit „untersagten“ (der Stellennachweis sei dem Leser als leichte Übungsaufgabe überlassen, Hinweis: Verf. *Musik als Unterhaltung*) *Camenae* als Maßstab, ja als eigentlichen Sinn von schöner Musik zu verstehen (obwohl natürlich diese trivialerweise weltliche bzw. heidnische literarische Tradition an der absoluten Dominanz der liturgischen Wertung von Musik „nagen“ kann; hier besteht durchgehend die Gefahr einer Verweltlichung).

Er will die, ja sowieso nur im Rahmen der Liturgie gebrauchte Technik oder Praxis in ihrer besonderen musikalischen Schönheit literarisch angemessen (theologisch leicht fragwürdig) aufrufen. Darum geht es ihm — wie übrigens nicht wenigen Autoren, die zur organalen oder später auch diskantilen Technik etwas gesagt haben: Die besondere Schönheit dieser neugefundenen Art von Musik ist ein Moment ihrer liturgischen Brauchbarkeit und Wichtigkeit. Die Dimension, die diese Einbeziehung⁹⁸ der musikalischen Schönheit, literarisch topisch ihrer *dulcedo* oder *suavitas*, hier in einem besonderen Fall, in die Liturgie bedeutet, benötigt keine *höheren Bedeutungsebenen*, sie ist in ihrer Konkretheit und der geistigen Tiefe ihrer Erörterung durch Augustin schon *hoch* genug, nämlich in der Reflexion von *animus* und *cor*.

Erst dadurch, daß die Dimension der ästhetischen Schönheit von Musik als Problem erkannt, und als Voraussetzung von Musik in der abendländischen Liturgie verstanden wurde, konnte die liturgische Epoche der Musik die Grundlage der abendländischen Sonderentwicklung dieser Kunst legen: Die Mehrstimmigkeit ist im Rahmen eben dieser liturgischen Musik entstanden und, was wichtig ist, weiterentwickelt worden — noch die (nur aus unerfindlichen Gründen nicht) auf Leonin zurückzuführende liturgisch systematische Nutzung des Unterschieds von *discantus* und *organum purum* kann den durch diese Akzeptanz des musikalisch Schönen auch und gerade in der Liturgie, z. B. als *ornatus*, gesetzten Rahmen charakterisieren: Die Entwicklung vom

⁹⁸Bei stetem Bewußtsein der damit immer, unausweislich verbundenen Problematik: Augustin entscheidet nicht endgültig! Er verlangt vom Zuhörer, der der Teilnehmer an der Liturgie ja ist, die immer aktuelle Anstrengung, sich nicht an die Schönheit der Musik zu verlieren, sich ihr nicht auszuliefern, wie dies Augustin selbst erlebt hat.

alten *organum* zum *copula*-Organum der Lehre *ad organum faciendum*, dann zur Klangschrittlehre einschließlich der Abstraktion der Gegenbewegungsregeln geschehen im Rahmen der liturgischen Musik! Dies ist eine erstaunliche Entwicklung, die das Erlernen und Regulieren jeweils völlig neuer Möglichkeiten musikalischen Erlebens, bis hin zur Akzeptanz antik sozusagen nicht autorisierter Konsonanzen umfaßt: Diese Entdeckung neuer Klangmöglichkeiten als oder zur Steigerung der musikalischen *dulcedo* geschieht im Rahmen der Liturgie — man sollte eigentlich meinen, daß hier eine ausreichend „hohe“ *Bedeutungsebene* von Musik in der Liturgie vorliegt, denn das Entstehen dieser Entdeckungen und ihrer Abstraktion in konzisen Regeln, eine echte wissenschaftliche Leistung des Mittelalters, weil konkrete, wirkliche Erfahrung in Regeln gebracht wird, vollzieht sich ja wohl nicht zur „Erfüllung“ irgendwelcher, zudem noch höchst anachronistischer, weil für das Denken der Zeit nicht voraussetzbarer und nicht nachweisbarer, Symbolik: Man wird doch wohl nicht meinen wollen, daß musikhistorisch die Differenzierung zwischen organalem und diskantilem Stil vom Symbolwillen einer „Darstellung“ der Ewigkeit durch lange Töne verursacht worden sein könnte. Also gilt es, sich einmal über die geistige und geistliche Dimension klar zu werden, die die angesprochene, weltmusikhistorisch wirklich epochale Entdeckung der Potenzen mehrstimmigen „Hörens“ in der Liturgie bedeutet: Genau diese Klarheit wird aber durch Neuentdeckungen der hier zu betrachtenden symbolinischen Art verdunkelt, ja verdeckt.

Es ist ja nicht ohne musikhistorische Bedeutung, daß gerade die Lehre der Mehrstimmigkeit den musikalischen Fortschritt⁹⁹ reflektiert, wie dies z. B. die Schrift *Ad organum faciendum*, ed. Eggebrecht-Zaminer, S. 46, 8 tut, wenn sie die Notwendigkeit, neue Regeln zu formulieren in Hinblick auf eine *obscuritas diaphonie* beweist: ... *tum quia, quae dicta sunt a Guidone exemplis diiudicantur vilia, quapropter parum sunt diligenda, et ideo difficilium memoriae tradenda.* ... Es geht nicht um die Beispiele, sondern um *quae dicta sunt a Guidone*, was sich in den Beispielen als *vile* zu erkennen gibt; dessen Regeln können nicht *geliebt* werden und sind deshalb auch nicht einfach zu erinnern,

⁹⁹Um darüber — mehr oder weniger trefflich, meist jedoch höchst unfruchtbar — zu rasonieren, daß oder ob es in Musik überhaupt etwas wie *Fortschritt* geben könne, wird man beachten müssen, daß z. B. die sozusagen antiautoritären, neue Bewertungssystematik von Kon- und Dissonanz in der Schrift von Johannes de Garlandia ganz konkret zu erkennen gibt, daß neue Erlebnismöglichkeiten, neue musikalische Denkmöglichkeiten durch die Geschichte der Mehrstimmigkeit und die ja nicht unerfolgreichen Versuche der Theorie, jeweils diese Entwicklungen in rationale Regeln zu systematisieren, konkret erreicht worden sind. Dies bedeutete jedoch nicht etwa nur einen Ersatz dann „verschwindender“ musikalischer Denkmöglichkeiten, es liegen nicht einfach Moden vor, sondern die Schaffung vorher undenkbarer musikalischer Erlebnis- und Denkmöglichkeiten. Letzteren Begriff kann man vielleicht nutzen, wenn man das Erleben oder Verstehen der Gestaltkomplexität als Ebene des Denken bezeichnen darf.

also zu lernen: Dies kann man in dem Sinne interpretieren, daß ihre durch die Entwicklung offenkundig gewordene Unbrauchbarkeit unnatürlich kompliziert ist, also auch nicht leicht gelernt werden kann. Was könnte hier wohl ein an Piaget und anderen Produzenten von kinderpsychologischem Tiefsinn ausgerichteter Denker über das mittelalterliche Denken herausziehen, Er hat es leider nicht getan, so daß man sich auf den Inhalt konzentrieren kann.

Und der sagt, daß das Organum, das Guido lehrt *vile* ist, scheußlich, abzulehnen, denn jetzt gibt es ein anderes, das natürlich ist: *nos intuentes ipsam naturam .V. addimus modos organizandi*, es gibt eine — von der Entwicklungsstufe des Satzes abhängige — *natura* des Organum: Die eigene Stufe erscheint als die richtige, trivialerweise.

Die Erwähnung dieser bekannten Tatsache kann in dem hier betrachteten Zusammenhang aber darauf aufmerksam machen, daß wie angesprochen, die ja nicht gerade geringfügige Veränderung der Technik der Mehrstimmigkeit innerhalb der Liturgie stattfinden konnte, offensichtlich weitgehend — Johannes von Salisbury wäre hier als Ausnahme zu nennen (es gibt auch andere, die sich z. B. auch über den liturgischen Gebrauch der Orgel ärgern, worauf Verf. in *Musik als Unterhaltung* näher eingeht) — ohne Widerspruch, ja, wie Leonin belegt, sogar systematisch im Sinne liturgischen Denkens eingesetzt wird.

Daß die Theoretiker, die sich mit so großem reflektorischem Aufwand darum bemühen, jeweils neueste Entwicklungen der Mehrstimmigkeit rational zu fassen, aus dem Bereich der liturgischen Gesangkunst stammen, muß man wohl voraussetzen.

Daß weltliche Musiker Beispiele über das Alleluia *Iustus ut palma* oder den Hymnus *Cunctipotens genitor, Deus* nebst *eleyson*-Jubili zudem noch in lateinischer Sprache¹⁰⁰ vorgestellt haben könnten, ist ja wohl höchst unwahrscheinlich. Auch dies zeigt, daß die Entwicklung der Mehrstimmigkeit zu höherer Komplexität im Rahmen von Vertretern liturgischen Gesangs geschah, nicht nur als *orale Praxis*, sondern ja wohl vor allem, denn musikhistorisch kommt es darauf an, als Theorie.

Und wenn der Autor des Gedichts *cum autem diapente et diatessaron ...*, ed. Eggebrecht und Zamminer, S. 111 ff., davon spricht, daß wir *succincte et egregie curramus. Donec cum dulcedine ad copulam perveniamus ...*, dann ist damit eben das wesentliche Merkmal des Sinnes dieser Kunst formuliert, was in einem sachlich prosaischen Text natürlich weniger Raum eingeräumt bekommen kann. Es geht also, will man die liturgische Funktion der Mehrstimmigkeit in der lateinischen Liturgie des Abendlands *ernstnehmen*, nicht

¹⁰⁰Auch wenn deren Kenntnis damals von wirklichen Eliteuniversitäten nicht, wie von ihren Nachfolgerinnen jetzt, für ebenso überflüssig wie der Zugang zu den Quellen der europäischen Geistesgeschichte gehalten wurde.

an, die Funktion der *artificiosa vox* als Wertungskriterium liturgischen Gesangs einfach durch Symboliken auf angeblich höherer *Bedeutungsebene* zu verdecken.

Wie Anonymus 4 kennt auch der Anonymus, dessen Schrift H. Sowa herausgegeben hat (Mensuraltraktat, S.129, 35), den betreffenden Ausdruck *burdo*: *Sive (a) organum speciale et hoc supra burdonem in tenore, sive (b) in discantu: Nunc per se (a) dabitur nunc cum (b) reliquo reperitur id est (a), quociens per se ponitur supra burdonem tenoris, id est (b), tunc relicta mensura stricta vult melice se proferri: Cum per (a) se tantum vult (b) iure suo dare cantum. Et nota, quod licet rectam relinquat mensuram, cum habet modum et mensuram in se: More modique dati graditur non rectificati. Id est (a) ordinatio vocum, id est (b) politur, id est per (c) varias concordantias; id est (d) vagare cernitur propter dulcedinem melodie, sicut cantus in sui revolutione: Nam (a) sonus (b) aptatur per (c) scemata voxque (d) vagatur: Id est (a) cum multa mora, hoc est (b) celeriter descendendo. Modo subiungit rationem, quare prolixè profertur: Nunc ibi (a) prolixè, (b) cito nunc, scemate vix e. ...*, ed. Sowa, S. 129, 35.

Das *organum speciale* verläuft also über einem *burdo*, der mit einem *discantus* abwechseln kann, in dem es ebenso trivialerweise keine *burdones* gibt — daß der *burdo* in irgendeiner Weise als selbständiger Teil gedacht worden sein könnte, verrät auch diese Stelle nicht, erst recht nicht, wie man sich eine solche allein *burdo*-bezogene Symbolik eigentlich vorstellen soll, die im Wechsel zu *discantus*-Stellen steht. Das Wesentliche des oder im *organum speciale* ist die melische Bewegung, *relicta recta mensura*, auch das ist natürlich keine Neuerkenntnis, nur auch kein Hinweis darauf, daß nicht die Bewegung der organalen Stimme das eigentliche Merkmal dieser Satzweise gewesen sein könnte; die organale Stimme hat ihre eigene Art der rhythmischen Messung in sich; diese ist also maßgebliches Moment, nicht der Bezug zum *tenor*, der allein durch die *consonantiae* geregelt wird. Bald verläuft die Melodie, natürlich der organalen Stimme, *cum multa mora*, bald *cito* bzw. *celeriter descendendo*, womit sicher die für den Stil charakteristischen großen *climaci* gemeint sind, mit vielen *currentes*.

Die Melodie *vagatur*, und zwar *propter dulcedinem melodie*: Die Schönheit der organalen Stimme ist das wesentliche Merkmal des *organum speciale*, wie der Anonymus Francos *organum purum* nennt. Sollte man auch hier vermuten, daß das *relinquere rectam mensuram*, der rhythmisch „*unbestimmte*“ Wechsel zwischen *mora* bzw. *prolixitas* und *celeritas* bzw. *cito* für auch nur einen Hörer oder gar Sänger, ja vielleicht Komponisten einen Bezug zur Ewigkeit oder zu irgendetwas Überzeitlichem der Liturgie gehabt haben könnte¹⁰¹?

¹⁰¹Natürlich spricht der Autor nicht über die liturgische Funktion der *organa* — Musiktheorie ist autonom; dies ist übrigens auch ein wertungsgeschichtlich nicht triviales Problem hinsichtlich der

Daß das eine rhetorische, trivialerweise mit *nein* zu beantwortende Frage ist, dürfte klar sein: Es geht um die *dulcedo*, um nichts anderes, und eine gesonderte Sicht des Phänomens *burdo* als potentieller Symbolträger ist ausgeschlossen, auch in Hinblick auf das, was der Anonymus vorher, sicher etwas überschwenglich, aber wohl kaum als irrelevanter, rein literarischer „Unfug“, ed. Sowa, S. 128, 25 geschrieben hat: *Allicit hoc animos etc. Hic vult actor ostendere, quod organum speciale sive duplex pre ceteris obtinet dominii dignitatem.* (die Qualifikation entspricht genau der des oben zitierten Gedichts aus der Gruppe der Traktate *Ad organum faciendum!* Nur bezieht dessen Autor die hierarchische Bestimmung auf die organale Stimme und damit die Mehrstimmigkeit, der Sowasche Anonymus auf die bestimmte Satzart über *burdone*) *Nam, si in suo genere prout decet lucide proferatur dulci voce et laudabiliter concordante, omnia cantuum genera superat et excludit delicata dulcedine melodie.* (daß man hier *melodia* plötzlich auf den *tenor* beziehen sollte, und nicht auf eben die Melodieführung der organalen Stimme — müßte erst noch nachgewiesen werden) *Hinc est, quare pellicit animos auditorum, mimos et alios artifices per suum artificium modulos exercentes superat et devincit, quia sine consideratione ipsius non possent tantam sonorum dulcedinem exercere, vel promere resonando, eoquod primo et principaliter consideratur in mente, quam proferatur in actu.* Die Anzahl der ästhetischen Qualifikationen ist bemerkenswert: Der Sinn oder Wert dieser Form der Mehrstimmigkeit wird allein durch ihre ästhetische Schönheit begründet!

Natürlich muß das *organum speciale dulci voce et laudabiliter concordante* vorgetragen werden, *lucide* — daß das keine ästhetischen Kriterien seien, wird man nicht sagen können, und wird daraus die Verpflichtung sehen müssen, auch die *organum purum*-Stellen primär in der Weise zu beurteilen, wie sie die Zeitgenossen beurteilt haben, wenn denn schon so klare Aussagen dazu vorliegen. Eine Nichtbeachtung solcher Quellen dürfte methodisch kaum hinnehmbar sein, will man über den Sinn von Mehrstimmigkeit in der Liturgie bis ins 12. Jh. etwas sagen. Und die Übereinstimmung mit dem zitierten Text einer poetischen Organumlehre eines wesentlich früheren Stadiums müßte eigentlich auffallen; hier liegt eine Wertungstradition vor: Die Schönheit ist das

Augustinischen Forderung nach liturgischer Funktionalität von Musik.

Daß eine grundsätzliche Verschiedenheit der Rhythmik zwischen *organum purum*- und *discantus*-Stellen besteht, zeigt, daß die modale Rhythmik in ihrer „Automatik“ natürlich auch von der Zeit als völlig andere Art musikalischen Verlaufs gesehen wurde; der Gegensatz dürfte auch die Bewertung des *organum speciale/purum* durch den Sowaschen Anonymus beeinflusst haben: Daß die Musikgeschichte diesen offenbar reizvollen Kontrast nicht weiterentwickelt hat, sondern den Weg der totalen rhythmischen Bestimmtheit gegangen ist, könnte man mit der erreichten Möglichkeit der Bildung sehr verschiedener rhythmischer Ablaufsformen im Rahmen des Fortschritts der rhythmischen Notation verbinden. Schon die rhythmische Erscheinungsform von *tripla* der Motetten von Petrus de Cruce macht ein erhebliches „prosaisches“ Potenzial verfügbar.

Merkmal des organalen, überhaupt des mehrstimmigen Satzes. Die — ästhetische — Schönheit erscheint liturgisch als *ornatus*: So darf, ja muß man doch wohl die Qualifikation der *Musica Enchiriadis* fortführen, jedenfalls spricht nichts dagegen, aber sehr viel dafür, daß hier eine Wertungstradition, unabhängig vom jeweiligen Stand der Technik der Mehrstimmigkeit vorliegt.

Wie man vielleicht weiß, argumentiert schon der Autor der *Commemoratio brevis* mit der Gegenüberstellung der Kunstfertigkeit der weltlichen Musiker und der Ausführung der liturgischen Melodien in theoretischer Korrektheit (und zwar in Hinblick auf den immer „drohenden“ Topos vom krächzenden Raben, dessen, liturgischer, Gesang besser ist als jeder Vortrag einer vollkommenen, aber „oberflächlichen“ Stimme, wenn nur das Herz innerlich wahrhaft beteiligt ist). Daß damit eine literarische Verbindung bestünde, ist nicht vorauszusetzen, man kann wohl natürliche inhaltliche Begründungen für diesen „Topos“ anführen: Virtuosität und musikalische Schönheit bzw. Aufwendigkeit werden wohl, auch topisch Merkmal weltlicher Musikpraxis gewesen sein, womit der liturgischen Musik sozusagen eine Konkurrenz gegeben ist, die auch hinsichtlich Leistung übertroffen werden muß.

Das *organum speciale*, richtig, nämlich *lucide* gesungen, übertrifft aber alle diese zum hyperbolischen Vergleich herangezogenen „natürlichen“ musikalischen Schönheiten bei weitem. Sie zieht die *animi auditorum* viel mehr an — daß das Augustinisch gedacht sein könnte, wird wohl jeder bezweifeln können (aber, man weiß ja nicht?): Die mehrstimmige Musik hat einen Kunstcharakter erreicht, der sie als musikalische Kunst jeder anderen musikalischen Kunst überlegen sein läßt, das als Teil eines *Verweltlichungsvorgangs* zu qualifizieren dürfte kaum besondere Aufmerksamkeit erregen (weshalb wohl auch auf Kenntnisnahme verzichtet wird).

Schöner als alle weltliche Musikkunst, also als alles das, was *mimi* und andere *artifices per suum artificium modulos exercentes* vortragen können. Der Gedanke des „Wettbewerbs“ ist natürlich der Panegyrik geschuldet, sie hätte aber auch, und das mit liturgisch gesehen, besserem Grund¹⁰² die antiken *inventores musicae* betreffen können (etwa in dem Sinne, wie Händels Dichter Timotheus und Caecilia gegeneinanderstellt); nein, der Autor vergleicht mit dem, was an Musik eigentlich das Schönste ist, mit den weltlichen musikalischen Kunstwerken, vielleicht sogar z. B. mit denen von Tassinus (hier könnte man auch an Topoi wie die Musik der Sirenen denken, alles weltliche Beispiele besonders schöner Musik).

Abgesehen von den literarischen Mitteln (auch hinsichtlich der „etymologischen“ Vermischung mit den von Isidor übernommenen Bedeutungen von

¹⁰²Man beachte noch die Abwertung des Spielmanns im *Welschen Gast* (wenn man so etwas überhaupt beachten wollte).

organum naturale/vox cassa etc.), wie eben des panegyrischen Vergleichs, fällt damit eben auch auf, daß sich der Autor — die poetische „Ausführung“ muß hier nicht noch zitiert werden — in solcher Weise um eine literarische Darstellung der Schönheit des *organum purum* bemüht (es handelt sich dabei ja immer nur um bestimmte Stellen, die sich mit *discantus* abwechseln): Es geht kaum an, hierunter etwa nur den Nachweis literarischer Fähigkeit durch den Autor sehen zu wollen: Das *organum purum* muß der Autor, zumindest aus der Tradition, als eine besonders schöne Musik erlebt haben, die in dieser Schönheit denn auch ihren Sinn hat.

Daß der Autor ausgerechnet auf eine gar noch zum Transzendenten führende Symbolik „verzichtet“ haben sollte, daß er eine solche Möglichkeit zur Ekloge dieses Stils des mehrstimmigen Satzes einfach unbenutzt gelassen haben könnte, wäre eine absurde Voraussetzung, methodisch unbrauchbar. Warum darf man angesichts so klarer, vorangehend zitierter, im Text später noch weiter angeführter Konkretisierungen dieser Wertung der Mehrstimmigkeit gerade der *organum purum*-Stellen, also derer, die technisch zwangsläufig vom *burdo* „betroffen“ sind, eigentlich nicht eben die musikalische Schönheit, die diese Satzart für die Zeit gehabt zu haben scheint, *ernstnehmen* — müßte gefragt werden, wenn man *Bedeutungsebenen* dieser Musik feststellen will.

Warum sollte die Vorstellung, daß solche musikalische Schönheit, diese *dulcedo* ein Teil des *ornatus* der liturgischen Musik ausmacht, nicht der Wirklichkeit entsprochen haben dürfen? nur, um aus eigener Erfahrung scheinbar viel bedeutsamer erscheinenden *Bedeutungsebenen* einführen zu können? und sich damit das Verständnis der musikhistorischen Relevanz solcher Kategorien von Musik in der Liturgie zu verschließen? Als Gründe dürften solche Vorsätze kaum ausreichen, vor allem verhindern sie jede Erkenntnis der eigentlich musikhistorisch relevanten Bedingungen und Vorgänge, und solche gibt es, z. B. die Tätigkeit des auch vom Anonymus genannten *Leoninus*, der offenbar auch eine *sententia et divisio* vorgegeben hat. Warum sollte er das eigentlich nicht getan haben dürfen? zumal wenn er auch hier in Bezug zum *organum speciale* angeführt wird, ed. Sowa, S. 128, 24.

Die so empfundene Schönheit von Musik kann, ja muß also durchgehend ein Grund für ihre Verwendung in der Liturgie gewesen sein. Daß der Autor die Praxis des *organum purum/speciale* noch selbst erlebt haben könnte, ist nicht auszuschließen, denn liturgische Konventionen können ein gewisses Beharrungsvermögen haben, das Einheitlichkeit über längere Zeit, also auch über musikalische Fortschritte „hinüber“ bestehen lassen kann. Aber auch wenn der Anonymus, wofür, es sei wiederholt, kein Grund oder Anlaß besteht, diese Technik nur noch „vom Hörensagen“ kennen sollte, so muß ja auch das auf einer Tradition beruhen — und daß diese gänzlich auf irgendwel-

che, die *Bedeutungsebenen* der Sache zu erhöhen geeignete Symboliken tiefster Art verzichtet haben sollte, erscheint auch nicht gerade als plausibles Hineindeuten.

Man muß also auch von hier aus feststellen, daß es nicht eine Spur der auch noch als *Ernstnehmen* der liturgischen Funktionalität von ND-Organen auftretenden Ewigkeitssymbolik der Töne des *burdo* gibt. Warum sollte man sie dann überhaupt behaupten? Wer, ob Komponist, *oraler Praktiker* oder Theoretiker (von Philosophen darf man ja wohl absehen, angesichts dessen, was diese zu Musik schreiben, wenn sie denn etwas dazu schreiben) sollte überhaupt auf eine solche Vorstellung gekommen sein, wie und warum? Der organale Satz hat sich vom diskantilen vielleicht erst in der Theorie so rigoros „getrennt“¹⁰³, dann aber wird diese rigorose Trennung durch Leonin in den ND-Organen auf liturgischer Grundlage auch noch systematisch eingesetzt, aber doch nicht etwa zur alternativen Symbolisierung von Ewigkeit und Zeitlichkeit. Die *dulcedo* von Musik, die wenigstens für die Zeit durch die Mehrstimmigkeit intensiviert werden konnte, ist genuiner Teil des liturgischen Gebrauchs von Musik — warum sollten denn sonst die *cantores musici* so an Entwicklung wie Theorie dieser Sache interessiert gewesen sein? — und was die „Höhe“ der betreffenden theologisch philosophischen *Bedeutungsebene* betrifft, garantiert diese schon Augustin sozusagen a priori.

15

Der von Klaus Pietschmann aufgestellte Gegensatz zwischen irgendeiner, irgendwie genuin liturgischen höheren *Bedeutungsebene* — warum nicht ein *Bedeutungsberg* oder *Bedeutungsgipfel*? — und musikalischer Kunst, die autonome Regeln beinhaltet, ist also inexistent: Wesentlich war die Nutzung auch der Mehrstimmigkeit zur Steigerung des Aufwands der Liturgie im Rahmen der Musik grundsätzlich eigenen ästhetischen Schönheit, das wiederum konnte der Erzielung der *contritio cordis* und der Entfaltung der *flamma pietatis*, der *lacrimae* dienen, und insofern kann man, wie dies oben gezeigt wurde, wenn da etwas zu zeigen ist, die Funktion liturgischer Musik, eben dem *nosmet ipsos commonere* zu dienen, als *anagogisch* qualifizieren, nur, was sollte das eigentlich speziell bedeuten — dazu sagt Augustin ja nicht gerade wenig; das *sursum corda* jedenfalls hängt nicht von der Ausführungsart des Graduale ab, sondern von der Einstellung des Hörers.

Schließlich muß man in diesem Zusammenhang notwendig noch die Frage stellen, ob die *künstlerische Logik* des organalen Satzes, die angesichts

¹⁰³Hinsichtlich betreffender Anwendungsunterschiede sagen die betreffenden Theoretiker nichts, es könnte also im Belieben — und der Fähigkeit — des Improvisators gelegen haben, welche Satzweise er einsetzt.

der angesprochenen Merkmale ja wohl unübersehbar ist, und die ja auch eine Parallele hinsichtlich Artifizialität in vergleichbaren „symmetrischen“ Bildungen des Gregorianischen Chorals und in seiner Form überhaupt hat¹⁰⁴, wirklich schon so ausreichend erkundet ist, daß man ihre Begrenztheit und ihr Nichtausreichen als Erklärungsgrund der jeweiligen, individuellen Gestalt von *organa* so einfach zu behaupten glauben kann, um daraus auf die Notwendigkeit der Voraussetzung einer *primären* liturgischen Gestaltgenerierung schließen zu können oder gar zu müssen — der symbolische Deuter gibt hierauf ebensowenig eine Antwort, wie darauf, wie eigentlich die ja schon ältere Differenzierung zwischen organalem und diskantilem Satztyp und die ihr eigenen „Logiken“ des Zusammenklangs, der Klangschriftregeln, der Regeln der *fioriture* etc. dominant bzw. auch noch *primär* aus — angeblichen — *anagogischen* Symbolvagheiten abzuleiten wären: Daß die Mehrstimmigkeit mit ihren Regeln zusammen mit denen der Rhythmik, die die mehr als zweistimmigen *organa* total bestimmt, eine eigene Logik besitzt, dürfte kaum bezweifelbar sein — wie, es sei wiederholt, soll man sich das Entstehen der Form jedes Organum in ND eigentlich vorstellen, das durch *liturgisch-anagogische* Gestaltfaktoren gesteuert worden sein könnte: Die „Dehnung“ der Haltetöne im *organum purum* also als *oral* praktizierte jeweilige Steuerungsangabe über die Ausdehnung der vom *organizator* gesungenen *fioriture*? Verf. hätte jedenfalls mit einem solchen Konkretisierungsversuch wie oben angesprochen, erhebliche, ja unüberwindliche Schwierigkeiten.

Man kann hier, wie ebenfalls oben erwähnt, die Differenzierung zwischen *discantus* und *organum purum* anführen: Klar ist, daß die jeweilige „Zuteilung“ der jeweiligen Satzart zu bestimmten Textteilen von der Vertonungsart des „zugrunde liegenden“ Chorals abhängt, und darin ein liturgischer, wenn auch von Klaus Pietschmann nicht *ernstgenommener*, Steuerungsfaktor vorliegt. Nur, die Differenzierung als Technik an sich scheint älter zu sein, ihre Regeln hängen nicht von liturgischer Funktionalität ab, die Unterscheidung wird aber, sekundär, liturgisch eingesetzt. Damit aber ist ersichtlich diese satztechnische Unterscheidung nicht liturgisch generiert. Musikalische Möglichkeiten werden rational liturgisch spezifisch eingesetzt.

Insofern müßte gerade Klaus Pietschmann voraussetzen, daß es sich bei den Organen des *Magnus liber* um Kompositionen handelt, nämlich um abstrakter Planung der Dauer der Haltetöne gehorchende Formdisposition, wenn er seine symbolische Deutung logisch auf die musikhistorische Wirklichkeit bezogen wirklich d. h. konkret den Herstellungsgang berücksichtigend begründen woll-

¹⁰⁴Die Vorstellung, daß sich die psalmodische Grundform des Chorals einfach so irgendwie aus dem Sprachklang ergibt, ohne kompositorische Reflexion über eine entsprechende Aufgabenerfüllung, ist schon der sprachklanglichen Unzulässigkeit der Rezitation wegen falsch. Es handelt sich um Musik, die bestimmte Probleme zu bewältigen hat und dementsprechend ihre Mittel einsetzt,

te. Für eine solche Kompositionsweise, die die Dauer der *unisoni* als Erscheinungen an sich geplant haben könnte, gibt es in den Quellen, entsprechend der Plausibilität der Herstellung, keine Belege.

Liest man z. B. Johannes Cotto, dem ja schon die Gegenbewegungsregel geläufig ist, dann findet man wieder, wie zu erwarten, daß die Ausdehnung der organalen Oberstimme Angelegenheit des *organizator* ist, ed. S. van Waesberghe, S. 160, 32: *Animadvertere etiam debes, quod quamvis ego in simplicibus motibus*¹⁰⁵ *simplex organum posuerim, cuilibet tamen organizanti simplices motus duplicare vel triplicare, vel quovis modo competenter conglobare, si voluerit, licet.* Es ist erlaubt, wenn der *organizans* es so will, daß er Melismen in seiner Stimme bildet, zweitönige, dreitönige oder wieviele es sein sollen. Der kompositorische Wille — und wenn er das improvisiert, hat er genau den gleichen Willen — des Sängers/Komponisten der organalen Stimme ist ausschlaggebend, von einer gesonderten und einheitlichen Berücksichtigung der dadurch geschaffenen Dauer der Haltetöne ist nicht die Rede, erst recht nicht als Faktoren der Gestaltplanung.

Johannes Cotto kennt also die gattungsmäßig und satztechnisch strenge Unterscheidung zwischen *organum* und *discantus* offenbar noch nicht, der Anonymus La Fage repräsentiert also ein späteres Stadium einer eben generischen Unterscheidung beider Satzarten — und genau dies stimmt zu der liturgisch, es sei wiederholt, liturgisch sinnvollen Entscheidung überein, melismatische Stellen im *tenor* diskantil, (vorwiegend) syllabische Stellen jedoch organal zu verstonen, ein recht deutlicher Hinweis auf eine gewollte technische Entsprechung zu einer liturgischen Unterscheidung, *iubilus* nicht zusätzlich zu schon bestehendem *iubilus* hinzuzufügen — man muß die liturgische Funktion, für die die ND-Organa gedacht sind, *ernstnehmen*, indem man die liturgische Funktion von Musik in der liturgischen Epoche abendländischer Musikgeschichte ernstnimmt.

Sicher, da kann man viele Erörterungen darüber anstellen, daß diese Formulierung des organalen Stils, *duplicare vel triplicare, vel quovis modo competenter conglobare*, eigentlich proportional formuliert, wenn man nicht beachtet, daß das Phänomen von „mehr Tönen als im Satz „Note gegen Note“ natürlich quasi rationale, also proportionale Beschreibung nahelegt, ohne daß hier entsprechende kompositorische Zwänge gemeint sind, Verf. ist an anderer Stelle darauf näher eingegangen.

Klar ist aber, daß Johannes Cotto genau wie die früher zitierten Theoretiker

¹⁰⁵Es wird doch wohl hoffentlich niemand der absonderlichen Vorstellung sein, daß Johannes Cotto, wenn er hier von *motus* spricht, und damit Guidonische Formulierungsweise übernimmt, etwa Musik nur als *fließende Bewegung*, nicht aber als Tonfolge sich vorstellen könne! Es gibt schon so ein grandioses Mißverstehen der Anwendung des Wortes *processus* auf Musik, wo nur der Herstellungsvorgang gemeint ist.

durchgehend natürlich die kompositorische „Kompetenz“, die organale Melodiegestaltung als Aufgabe und Leistung des *organizans* ansieht, nicht etwa als irgendeine Folge einer bewußt gewollten, an sich separierbaren Dehnung der Haltetöne, nein, auch bei ihm, wie bei jedem mit der Sache vertrauten Denker ist trivialerweise der, der die „mehrstimmige“ Stimme erfindet —, nochmals: Ob komponiert oder improvisiert ist für die Zeit irrelevant —, nicht eine irgendwie mystisch oder symbolisch von einem Prinzip der *Überdehnung von Tönen des tenor* bis zu einer Ewigkeitssymbolik der Urheber der gesamten Gestaltung: Und daß ein *organum purum* ja irgendwie eine musikalische Gestalt hat, wird wohl der „eingefleischteste“ Adept der Vagheitslehre *oraler Praxis* nicht bestreiten wollen. Auch hier widerspricht die zeitgenössische Theorie — in voller Übereinstimmung mit dem einzig möglichen Herstellungsverfahren! — der hier angesprochenen symbolischen Deutung, so schön und tiefsinnig die auch klingen mag.

Demnach sieht Klaus Pietschmann die eigentlichen liturgischen Formfaktoren klarsichtig, die nämlich, die die Entscheidung für *discantus* oder *organum* vorgeben, auch hier nicht. Daß das Mittelalter zu einfältig gewesen sei, die Gefahr einer Autonomisierung gerade durch die unbestreitbare autonome Logik des mehrstimmigen, dann auch noch rhythmisch geregelten Satzes sozusagen von vornherein nicht sehen zu können, widerlegen die Regeln bestimmter Orden und schließlich die liturgisch völlig korrekte betreffende Bulle von Johannes XXII, aber natürlich auch die dem symbolischen Deuter ebenso natürlich unbekannt gebliebenen Einsprüche von Johannes von Salisbury und anderen — nur, Verf. verliert die Lust, immer wieder auf die betreffenden Quellen hinzuweisen zu müssen. Auch hier erweist sich die neue symbolische Deutung und Schaffung einer höheren *Bedeutungsebene* als mit den musikhistorischen Fakten der Zeit inkompatibel.

Augustin spricht von *suavis et artificiosa vox*, nicht *melodia* oder *cantus*: Dazu muß man die Stilistik und den Gesamtsinn sehen: Diese Qualifikation beschreibt die Wirkung, sozusagen das Auftreten der Musik der Kirche für den Hörer, der sich kaum dafür interessiert, von wem die Melodie komponiert wurde, also eine Trennung zwischen Ausführendem und Komponisten macht, für ihn ist das Erklängen das eigentlich interessierende Merkmal — an anderer Stelle kennt Augustin natürlich die bestehende, in der *memoria* „verstaute“ Melodiegestalt, die aufs „Absingen“ „wartet“¹⁰⁶. Und daß Melodien von der Komplexität und „Symmetrie“, womit alle Arten von Wiederholungsstruktu-

¹⁰⁶Und daß Augustin sich des Unterschieds zwischen Ausführung und Gestalt bewußt war, zeigen ja wirklich klar die Ausführungen über das Singen einer Melodie zur Verdeutlichung des Wesens der Zeit: Die Melodiegestalt in der *memoria* ist a priori nicht identisch mit dem „Absingen“. Nur, diese Unterscheidung ist für die Diskussion der Zulässigkeit von Musik in der Liturgie natürlich völlig irrelevant.

ren gemeint sind, der Gregorianischen Alleluias nicht komponiert worden sein könnten, sondern irgendwie vom Himmel gefallen — ja, solche gibt es auch, aber angesichts des Gesamtrepertoires in völlig unzureichender Anzahl — oder aus der Tiefe einer kollektiven Brust einer *oralen* Praktikergemeinde hervorgequollen seien, wäre doch wohl eine etwas zu absonderliche Vorstellung: Es hat immer besondere musikalische Begabungen und von solcher Bewegung entfernte Musikwissenschaftler gegeben, das jedenfalls sagt Guido, und dessen Können dürfte wohl außer Diskussion stehen.

*Umso evident*er, um ein eindrucksvolles Dictum zu übernehmen, erscheint es, daß die Ausführungen von Klaus Pietschmann ein exemplarischer Repräsentant einer vom konkreten Stoff, von einer methodischen Ableitung aus und inhaltlichen Verbindung von Quellen, weitestgehend abgelösten oder höchstens formalistisch zufällig verbundenen Auffassung von Musikwissenschaft darstellen, verbunden mit einer *überzeugend* nachgewiesenen geradezu absoluten Reduktion der beachteten Quellen und Ignorierung der relevanten Quellen (von der Literatur ganz abgesehen, die wenigstens auf die bestehenden Quellen hinweisen könnte); ein Verfahren, das man vielleicht als Produkt zufälligen Zusammenwürfeln anachronistischer Vorstellungen, des Unverständnisses der Quellen und aus eigener Erfahrung mit neuerer Musik, sozusagen der musikalischen Kompetenz von Musik der letzten dreihundert Jahre, gewonnener Vorstellungen beschreiben kann bzw. muß.

Vielleicht sieht so ja die Musikwissenschaft aus, die man nach der Auffassung eines der Großen mediävistischer Musikwissenschaft als Musikwissenschaft der Zukunft ansehen soll, denn die jetzige, außer natürlich der eigenen, soll ja ein um dreißig Jahre hinter anderen Disziplinen hinterherhinkendes, also wissenschaftlich völlig unbrauchbares Fach sein. Rational und sachbezogen ist solche, potentielle Zukunftswissenschaft aber inakzeptabel.

Die Anmaßung bei derartigem Nichtverstehen und außerdem Nichtkennen der einschlägigen Zeugnisse Augustinischen Denkens, wie sie sich in Klaus Pietschmanns Bemerkungen zu einem kontextfrei angeführten Kurzzitat aus den *Bekanntnissen* zum Problem der Ewigkeit exemplarisch kundtut, eine Erweiterung der *Deutungsgrundlage musikalischer Sachverhalte* beigetragen oder eine erweiterte *Perspektive* eröffnet haben zu wollen, äußert sich gerade in der totalen Verweigerung, die eigentlichen Wertungstraditionen von Musik in der Liturgie zur Kenntnis zu nehmen und auf das ND-Organum anzuwenden.

Die Grundlage dieser perspektivischen Erweiterung reduziert sich bei konkreter Betrachtung darauf, daß mit parataktischen, inhaltlich nicht verknüpfbaren oder durch den Deuter ohne quellenmäßig bestätigte Verbindlichkeit verknüpften Assoziationen ornamentierte semantische Selbstverständlichkeiten von Musik seit den Madrigalen anachronistisch verabsolutiert werden:

Lange Töne/Noten werden als Symbol der Ewigkeit verstanden, genau so wie man das aus barocker Kirchenmusik kennt; daß die Augustinische Tradition eine solche Bewertung liturgischer Musik ausschließt, die auch nicht durch die Aristotelesrezeption verändert werden kann, sollte beachtet werden:

Die „rhetorische Figur“, die als eigentlicher, eigentlich höchst einfacher Faktor, hinter den Vorstellungen von Klaus Pietschmann steht, ist für die mittelalterliche Musik nicht denkbar; hinzu kommen aber noch innere logische Widersprüche: Wie sollte Ewigkeit klanglich durch Musik als natürlich, nicht erst seit Guido, bewußt, gegliederter Ablauf und Folge von *particulae* ganz im Sinne Augustins dargestellt werden können, wenn unabdingbar jeder Halteton, als angebliches Symbol für Ewigkeit, mit schnellen *fioriture* der organalen Stimme verbunden erscheinen muß, also mit schneller Bewegung, und dann noch an liturgisch eindeutig erklärbaren Stellen völlig unterbrochen wird durch „Schnelligkeit“ in beiden Stimmen — sollten das dann „Aufwecker“ sein, die aus einem zu großen Versenken in die kleine Ewigkeit der Haltetöne aufschrecken sollten?

Schon die rein formale Konkretisierung solcher Symbolik macht einige Schwierigkeit, zumal wenn man die Sequenzen beachtet, die auch noch in dieser Zeit als reine Jubili erscheinen konnten, als lang ausgedehnte, also viel länger als die organalen Oberstimmen, erklingende Melismen, jedoch angefügt, nicht gleichzeitig — da liegt die Neuerung des *Magnus liber organi*, von denen es ja mehrere gegeben haben muß, die dann offensichtlich in eine große, endgültige, vielleicht doch schon primär von rein musikalischen Gesichtspunkten bestimmte Sammlung geführt wurden: Hier wird Augustins striktes Verbot aufgehoben; und genau das ist das Verweltlichungsgeschehen der Musik im 12. und 13. Jh. Ab jetzt herrscht sozusagen die Aristotelische Ethik der Notwendigkeit musikalischer Unterhaltung: Die kunstvolle Mehrstimmigkeit der organalen „Hinzufügungen“ der ND-Schule (als Sigl gesprochen) wird zum Träger rein weltlicher Texte, nicht mehr die *eloquia Tua*, sondern höchst weltliche, unterhaltsame Texte kann die Mehrstimmigkeit jetzt aufwendig vertonen (daneben natürlich auch geistliche Texte, nur sie hat jetzt die Freiheit der Wahl der Textart).

Die innere technische Artifizialität dieser Musik hat sozusagen den Durchbruch zur Autonomie geschafft, den sie strukturell natürlich schon lange besaß. Das sind die wertungsgeschichtlich relevanten Vorgänge, nicht absonderliche, unverifizierbare, nicht konkretisierbare Symboliken anachronistischer Herkunft: Die Bedeutung Augustins und der liturgischen Epoche der abendländischen Musikgeschichte ist, auch angesichts der durchgehenden Angriffe auf die entsprechende Bildungsmöglichkeit wie sie exemplarisch die Ausmerzungen des Faches *Lateinische Philologie des Mittelalters und der Neuzeit* an Univer-

sitäten repräsentiert, die sich dann noch des Namens ihre Gründungsrektors zu Werbezwecken bedienen, obwohl der natürlich lateinische Texte hinterlassen hat, zu groß, um eher *nebulösen* „Symbolistike(r)n“ überlassen werden zu können; zumindest wäre es auch hier, wie insgesamt bei den heute so beliebten semantischen oder rechnerischen, auch noch als *mathematisch* auftretenden „Deutungen“ mittelalterlicher Musik nicht ganz unangemessen, zunächst einmal zu prüfen, ob überhaupt eine statistisch zu bestätigende Denkmöglichkeit solcher Symboliken in der Musik der Zeit denkbar war — so als trivial und *müheles* kann man das vielleicht doch nicht voraussetzen¹⁰⁷. Es geht um eine der wesentlichen Voraussetzungen der abendländischen Sonderentwicklung im Bereich der Musikgeschichte, um die liturgische Epoche der westlichen Musik — deren Verständnis essentiell zu verkunzeln kann nicht einfach hingenommen werden.

¹⁰⁷Verf. leugnet nicht, daß z. B. eine auf der Raumanalogie der geistigen Repräsentation von Melik beruhende „Semantik“ in dem Sinne bestanden hat, daß *ascendendo/descendendo* musikalische Entsprechungen haben, die barockem Denken parallel sind (daß angesichts der satztechnischen Zwänge, die der *tenor* vorgibt, hier nicht eine sekundäre Textierung vorliegen darf oder kann, ist auch nicht ganz trivial: Nein, es muß sich nicht um eine Vertonung vorgegebenen Textes handeln). Klar ist natürlich auch, daß der Refraingebruch auch semantische Bezüge hat, vielleicht sogar ganz unterhaltsame. Nur, in diesen Fällen ist dieser semantische Bezug eindeutig, zudem im ersten Fall abgesichert durch die alte Tradition raumanaloger Beschreibung von Melik, wogegen die jetzt so überaus beliebten Symboliken nicht gerade quellenmäßige oder statistische Verifizierbarkeit erkennen lassen.

Index

- Anonymus
Ad organum faciendum
Eggebrecht-Zaminer, 46, 8, 82
Cum autem diapente
Eggebrecht-Zaminer, 111, 2, 83
Eggebrecht-Zaminer, 115, 137, 33
De preceptis diaphonie
Waesberghe, 422, 1, 80
Grates visae
CC 4, 6^b, Strecker, 6, 21, 80
Musica Enchiriadis
Schmid 56, 49, 19
Scolica Enchiriadis
Schmid, 176, 320, 19
Voces laudis
CC 3, 1, Strecker, 2, 7, 67
- Anonymus 4
De mensuris et discantu
Reckow, 22, 6, 8
Reckow, 24, 3, 36
Reckow, 46, 6, 25
Reckow, 60, 10, 17
Reckow, 74, 7, 20
Reckow, 79, 12, 55
Reckow, 88, 18, 55
Reckow, 88, 6, 55
- Anonymus La Fage
(Canendi scientia)
Seay, 33, 4, 46
Seay, 33, 8, 56
- Anonymus Schneider
(Musica)
Schneider, 113, 30, 4
Schneider, 117, 19, 58
Schneider, 117, 32, 60
Schneider, 118, 39, 60
- Anonymus Sowa
(Mensuraltraktat)
Sowa, 128, 25, 85
Sowa, 129, 35, 84
- Augustinus
Confessiones
X, 28, 45
- X, 33, 43, 78
XI, 13, 64
XI, 30, 43
- Ebner-Eschenbach, M. v.
Die Unverstandene auf dem Dorf, 79
- Franco
Ars cant. mens.
14, Reaney et Gilles, 80, 2, 62
- Hugo, V.
Ce qu'on entend
Œuvres poétiques I, Alboyn 726, 66
- Johannes Cotto
Musica
XIV, Waesberghe, 102, 13, 15
XV, Waesberghe, 107, 25, 15
XXIII, Waesberghe, 157, 2, 57
XXIII, Waesberghe, 159, 18, 5
XXIII, Waesberghe, 160, 32, 90
- Johannes de Garlandia
(De mens. mus.)
XIII, Reimer, 89, 9, 56
- Johannes de Grocheo
(Musica)
Rohloff, 162, 273, 38
Rohloff, 164, 276, 37
- Leonin
Org. Viderunt omnes, 51
- May, Karl
Der Sohn des Bärenjägers, 37
- Otfrid
Liber Evangeliorum
V, 23, 197, 42
- Thomas Aq.
Summa Theol.
I, XLII, II, 2, 45
II, II, XCI, 2, 46
III, 83, 4, 24